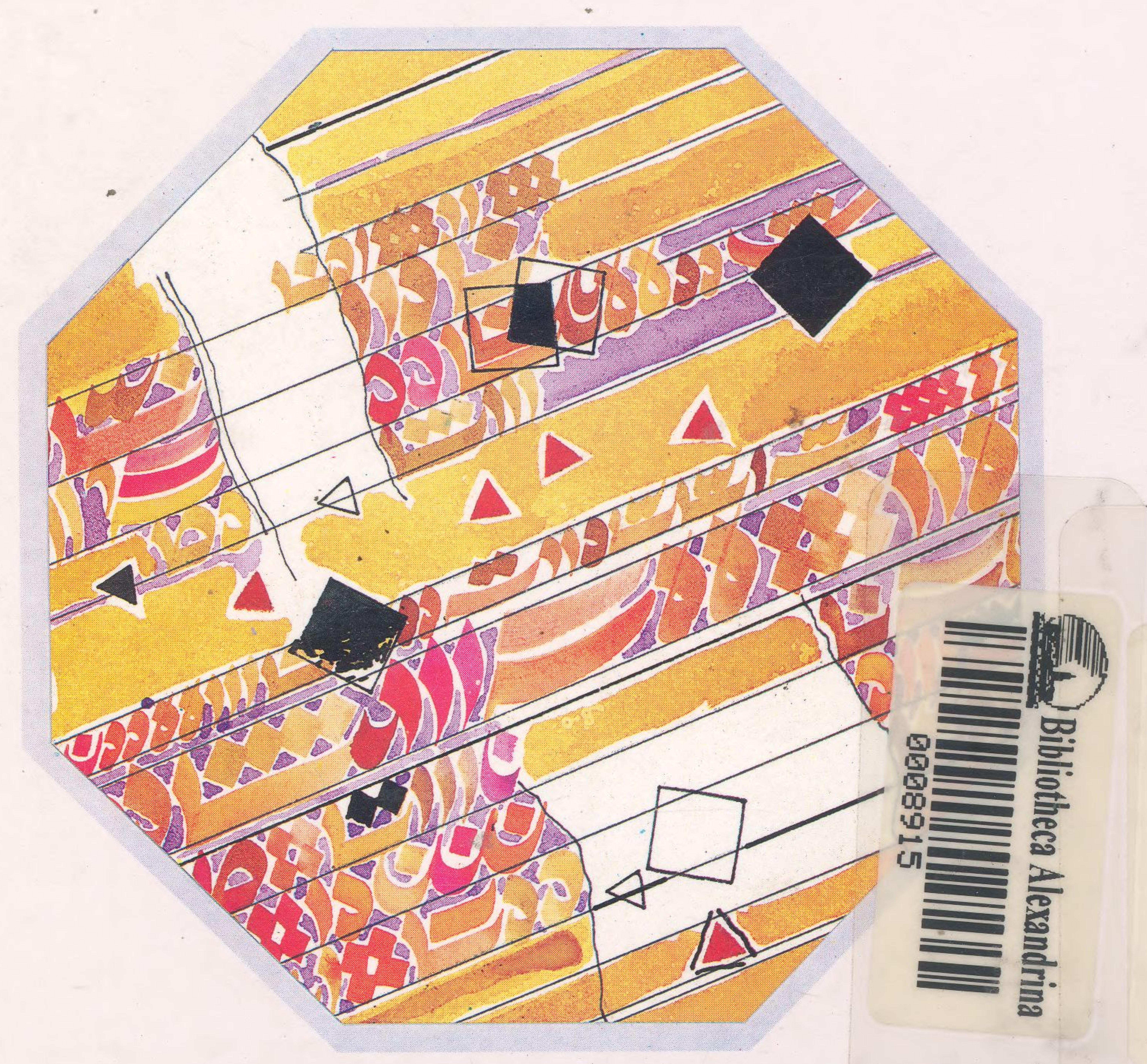
محمد سويرتي

# النقد البنيوي والنص الروائي

## نماذج تحليلية من النقد العربي

### 1- المنهج البنيوي- البنية- الشخصية





أفريقيا الشرق

# النقد البنيوي
# والنص الروائي

رقم الايداع القانوني 918 / 1990

محمد سويرتي

# النقد البنيوي والنص الروائي

نماذج تحليلية من النقد العربي

1 - المنهج البنيوي- البنية- الشخصية

أفريقيا الشرق

# الاهـــــداء

*الى روح أمي وإلى زوجتي وأسـاتذتي وأبنائي وكذا أصدقائي وإخواني العرب أينما كانوا وحيثما وجدوا . . .*

# كلمة شكر

يدين هذا البحث بالشيء الكثير لأستاذي الجليل الدكتور حسن المنيعي الذي غمرني بمعارفه العميقة منذ أن كنت طالبا في كلية الآداب بفاس.

وإنني لأشكره جزيل الشكر على ما قدمه إلي من توجيهات علمية دقيقة شجعتني على المضي قدما في البحث والتنقيب مستنيرا بآرائه القيمة. وإني لأعترف أن تواضعه الكبير وروحه السمحة قد جعلاني أحس باستمرار أنني في صحبة الأستاذ الذي أحترمه وأقدره وأنني برفقة الصديق الذي أبادله المعاملة الطيبة.

ولا يفوتني في هذه ا لمناسبة أن أوجه شكري الخالص إلى الأساتذة المحترمين الدكتور محمد برادة وسعيديقطين ومصطفى كاك وإلى كل الذين أفادوني ـ من قريب أو بعيد ـ باقتراحاتهم الصائبة ومساعداتهم الكثيرة لإنجاز هذا البحث المتواضع.

# تقديـــم

## الإشكالية ومنهج الطرح

لم يتم الشروع في البحث إلا بدافع الرغبة في القول أو في الكلام أو في الكتابة النقدية الحوارية التي تقول القول وتتكلم الكلام وتؤسس ما اصطلحنا عليه بالحوار النقدي (*) . وتنبثق الرغبة عادة من إشراقة فكرة في ذهن الباحث إشراقا يلقي أضواءه الكاشفة على الآراء فتظهر على حقيقتها أو على ماهي عليه في جوهرها . وتنير تلك الأضـواء سبيل هذا البـاحث المتحاور مع واقع وآفاق وجهات النظر في كل المجالات المعرفية سواء أكانت علمية أو أدبية . ومن الواضح أن مجال النقد لا يختلف عن باقي المجالات سوى في بعض الخصائص والمميزات التي هي موضوع الحوار النقدي .

بداءة تكون فكرة ممارس الحوار النقدي مجرد انطباع غامض أو إحساس ذاتي مبهم لم يرق بعد إلى مستوى الرؤية الموضوعية التي تبدد ضباب الرؤية الذاتية بحيث ينقشع غيمها لحظة إحاطتها بالموضوع من كل جوانبه . هكذا يجيش هذا الانطباع في الصدر إثر قراءات دائبة ومتواصلة لأعمال إبداعية ونقدية ؛ ثم ينمو ويتبلور إلى أن يتحول من مجرد انطباع ذاتي محدود وسطحي إلى تأمل موضوعي شامل وعميق في أبعاد الموضوع مهما دقت وخفيت . كما يصير رؤية واضحة تتوفر على موضوع للتأمل والبحث والتقصي لتلك الأبعاد، وعلى منهج وأدوات فعلية وفعالة . فعلى هذا النحو يتبدى الموضوع في صورة إشكالية يود الباحث طرحها لأهميتها في مجال النقد الأدبي أولا ، وللدخول في الحوار القائم حولها ثانيا ولإبداء وجهة نظره فيها للمساهمة في تحديث النقـد ونقده بتحويله إلى ما أسمنياه بالحوار النقدي ثالثا . وكم هي محيرة ومقلقة هذه الإشكالية ! ويرجع السبب في ذلك إلى الحصار الذي يضربه الصمت

---

(*) انظر الصفحات الأخيرة من الجزء الثاني.

الطويل على النقاد إلى حد حملهم على الجمود الفكري الخطير والشبيه بالموت. ومن مظاهر هذا الصمت غياب الممارسة المابعد نقدية أو غياب الحوار النقدي. ويتجلى هذا الغياب في افتقاد الشجاعة لتحطيم جدران الصمت وفي الافتقار إلى الجرأة في ممارسة الحوار النقدي. فبهذا الشكل أمست الإشكالية في أمس الحاجة إلى طرح السؤال تلو السؤال وإلى الحوار النقدي الجدلي أثناء التحاور النقدي الجاد.

ويتحقق هذا التحاور بتفكيك وتركيب البنيات النقدية من منظور جدلية الوصفية والمعيارية وجدلية الحوار والنقد.

إن هدف الحوار النقدي هو إلقاء الأضواء الكاشفة على المناهج الموظفة في نقد الأعمال الروائية وإدارة الحوار حول المفاهيم المستعملة والمصطلحات المستخدمة وكذا حول كيفية الاستعمال والاستخدام. كما أن هدف الحوار النقدي هو إبراز قيمتها التداولية بإرجاعها إلى أصولها الغربية التي صدرت عنها حتى تتحقق المقارنة حول كيفية التوظيف في النقد الغربي أولا ثم في النقد العربي ثانيا ؛ وحتى يستتب الحوار النقدي في اتجاه تغيير الرؤية النقدية العربية التي تجسمت في بنيات نقدية لها وجهات نظرها نطرح بصددها هذه التساؤلات :

مامدى تمثل النقاد العرب، موضوع البحث، للثقافة النقدية الغربية عامة وللمنهج البنيوي وأدواته العملية ومصطلحاته النقدية خاصة ؟

إلى أي حد استشعر هؤلاء النقاد التحولات التي طرأت على المنهج البنيوي عبر مساره الطويل من الجمالية إلى الشعرية ؟

ماهي المقولات النقدية التي يمارس هؤلاء النقاد في ضوئها عملية النقد الأدبي ؟

هل اقتصروا على توظيف المنهج البنيوي أم استنجدوا بمناهج أخرى ؟

تلك هي الإشكالية الأساسية التي سيحاول هذا البحث الإجابة على أسئلتها دون أن يدعي لنفسه الكمال طالما أنه يعترف بداءة بالنقص. فلذا ينتظر النقيض أو التركيب الجدليين. ومن المعلوم أن الإشكالية ستطرح بهذه الصورة وستتم الإجابة عن أسئلتها من خلال ممارسة الحوار النقدي الذي سيطبق بدوره المنهج البنيوي ـ

على قدرما يسمح به المجال ـ على الأعمال النقدية باعتبار كل عمل على حدة بنية تمكنه من رصد مجموعة من العلائق وهي :

أ ـ علاقة النظرية بالممارسة من داخل البنية النقدية ذاتها.
ب ـ علاقة المنهج المتوخّى ومصطلحاته النقدية بالعمل الروائي المنقود.
جـ ـ علاقة المنهج البنيوي بالمنهج النفسي والاجتماعي والإيديولوجي والفلسفي وكذا علاقته بالشعرية.
د ـ علاقة النقد العربي بالنقد الغربي.

وسيتم رصد هذه العلائق من خلال المتن الذي يضم الأعمال النقدية التالية :
1 ـ سمر روحي الفيصل «ملامح في الرواية السورية» منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979.
2 ـ خالدة سعيد «حركية الإبداع ـ دراسات في الأدب العربي الحديث»، دار العودة، بيروت، 1979.
3 ـ موريس أبو ناضر «الألسنية والنقد الأدبي ـ في النظرية والممارسة»، دار النهار للنشر، بيروت، 1979.
4 ـ نبيلة إبراهيم سالم «نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة»، النادي الأدبي، الرياض، 1980.

5 ـ يمنى العيد «في معرفة النص»، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1983.
6 ـ سيزا أحمد قاسم «بناء الرواية ـ دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ»، النهضة المصرية للكتاب، 1984.
7 ـ سعيد يقطين «القراءة والتجربة ـ حول «التجريب» في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب»، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.
8 ـ سمير المرزوقي وجميل شاكر «مدخل إلى نظرية القصة»، الدار التونسية، 1985.

لقد وقع اختيارنا، لحصر الموضوع ومتنه وزمنه، على الفترة التي تمتد ـ باعتبار تواريخ نشر هذه الأعمال النقدية ـ من سنة 1979 إلى سنة 1985. كما اقتصرنا ـ تلافيا لكل حكم غير علمي على الظاهرة ـ على الممارسة بصفتها المعيار الذي لا يخطىء في نقد النظرية.

وارتأينا كذلك وضع هذا المتن مباشرة في المقدمة حتى يتسنى للقارىء التعرف في الحين ذاته على المجال الذي يراوح فيه البحث.

## أسباب اختيار المتن :

إن الأسباب الأساسية التي قادتنا إلى اختيار هذا المتن بالضبط والاشتغال عليه ترجع بالأساس في معظمها إلى كونه يشكل بحق المعالم البارزة في مسار النقد العربي المعاصر. كما أن هناك سببا آخر هو رغبتنا في الاعتراف مسبقا باستفادتنا الكبيرة من هذه الأعمال النقدية التي تعتبر بحق من أجود ما أنتجه النقد العربي المعاصر في محاولته الإجابة الجادة على أسئلة الحداثة. هذا ويدل المتن المختار على المستوى الذي بلغته الحركة النقدية العربية من حيث النضج والغنى اللذان يتمثلان في ثراء المادة وجودتها وتنوع عناصرها وتباين تحليلاتها النقدية. وزيادة على ذلك، تقدم هذه النماذج التحليلية من النقد العربي صورة واضحة على التطور الذي حققه النقد الأدبي العربي في أواخر الثمانينات وبداية التسعينات من هذا القرن. وفضلا عن ذلك، فإنها تعبر بجلاء عن التحول الجذري الذي حققه النقد الأدبي العربي من الرؤية الشخصية النسبية إلى الرؤية الموضوعية المتقدمة في معرفة النص الروائي وتحليله.

ومن الأسباب الأخرى كون المتن يكشف عن علاقة النقد الأدبي العربي بالنقد الغربي خصوصا، وعن مدى تمثل الأدب العربي للثقافة الغربية عموما. ويمكن إضافة الرغبة في التعبير عن التصور الذي تكون لدينا إثر قراءة هذا المتن الزاخر والقيم على مدى فترات ومراحل. ويتأسس هذا التصور على الرغبة في إبراز مواطن القوة أو الضعف في هذه النماذج التحليلية من حيث ممارستها المنهج البنيوي على النص الروائي. أضف إلى ذلك الرغبة في تقديم وجهة نظرنا حول هذه الممارسة وبعض الإضافات المتواضعة لملء الثغرات التي لاحظناها ونحن نتحاور مع هذه النماذج، وذلك في اتجاه تحديث النقد الأدبي العربي.

يعتمد الحوار النقدي في دراسة هذه النماذج على التجربة الحدسية المنبثقة عن التراكم المعرفي، كما يعتمد التجربة الحسية التي صقلتها التجربة الحدسية، هذه التجربة التي تجد حقيقتها في المعرفة التي حصلت لدينا من قراءاتنا المتواصلة لما كتب

حول البنيوية والشعرية سواء في النقد الغربي أو العربي. ذلك أن المنهج البنيوي ومنهج الشعرية لا يعيران أي اهتمام للذوات الناقدة أو لظروفها الاجتماعية أو لأحوالها النفسية أو لانتماءاتها كيفما كان نوعها.

ونظرا لتعدد البنيات وتنوعها وتباين طرائق استخدامها للمنهج الواحد، ونظرا لتمايز الأعمال الروائية المنقودة وكثرة الإشكاليات التي تطرحها البنية الواحدة، وجد الحوار النقدي نفسه أمام بنيويات اقتضت منه وضع خطوات منهجية ليسير عليها في ممارسة الحوار النقدي. وتبدو هذه الخطوات على النحو التالي:

1 ـ قراءة النص الروائي والنص النقدي.
2 ـ تصنيف البنيات النقدية وفق محاور تطرح إشكاليات حول النقد الروائي.
3 ـ استنباط المنهج المعتمد من طرف الناقد من خلال تصريحاته وتحليلاته فضلا عن المفاهيم الإجرائية قصد التحاور في شأن هذا المنهج ومصطلحاته والكيفية التي مورس بها في تحليل النص الروائي.
4 ـ تقديم الإضافات الضرورية.
5 ـ تلخيص كل محور في تركيب مكثف وتسجيل الاستنتاجات الخاصة به ثم تكثيف كل الاستنتاجات الخاصة بكل المحاور. والسؤال الذي يفرض نفسه هو ماهي الحقيقة التي تشكل أفق انتظار الحوار النقدي في هذا البحث؟

إن الحقيقة التي يتوق إليها الحوار النقدي في هذا البحث هي حقيقة المنهج البنيوي في علاقته بالنص الروائي وموقف هذا المنهج من المناهج الأخرى وكذا الكيفية التي مارسه بها النقاد العرب على العمل الروائي. ولمقاربة هذه الحقيقة سيتمحور الحوار النقدي حول البنيات الداخلية للرواية.

من بين هذه البنيات الداخلية للرواية التي ما يزال الغموض يكتنفها، بنية الشخصيات الروائية وأنواعها ومصطلحاتها النحوية التي وضعت في أفق تأسيس نحو النص (Grammaire du texte). ذلك أن النقاد العرب لا يكادون يميزون بين الشخصية الروائية التخييلية التي تتكون ـ كسائر البنيات الداخلية للنص الروائي ـ من اللغة، والشخص الواقعي، مما يطرح إشكالية علاقة الدلالة بالمرجع. وتعود أسباب هذا الخلط إلى الاهتمام المتزايد بعلاقة الرواية بالحياة الاجتماعية حتى بلغ درجة ذوبان هذه في تلك فتلاشت الحدود وغامت التخوم إلى حد استحال فيه

التمييز بينهما. وقد صرف هذا التصور الذي يلحم الرواية بالحياة الاجتماعية الاهتمام كلية عن إنجاز تحليل دقيق ومفصل يستند إلى شعرية الرواية. وموضوع هذه الشعرية هو التنظير للبنيات المكونة للرواية تنظيرا يتأسس على الألسنية الحديثة بعامة، وعلى العلوم النحوية والبلاغية بخاصة. هكذا سيتمثل النقاد العرب الثقافة الجمالية الغربية المعاصرة تمثلا عميقا.

غير أن عدم تمثلهم لهذه الثقافة يتبدى في ناحيتين :
أ ـ ناحية عدم استيعابهم للثقافة الجمالية العربية ذاتها كما استوعبها نقاد الغرب.
ب ـ ناحية تمسكهم بالمفهوم الأرسطي للفن ونظريته في المحاكاة التي تفرعت عنها النظريات الفنية الحديثة التي ما انفكت تسيطر ـ إلى يومنا هذا ـ على الوعي النقدي العربي المعاصر.

ماهي العوامل التي ساعدت على انتشار «الفنية» بينما بقيت «الشعرية» مغمورة في نظرية المحاكاة الأرسطية إلى يومنا هذا ؟ ماهي الأسباب التي جعلت كتاب أرسطو في الشعر المسرحي يؤثر تأثيرا بالغا في من جاء بعده من النقاد ؟ هل يرجع السبب إلى مقارنته الشعر المسرحي بالفنون الأخرى ؟ لماذا استمرت هيمنة هذه المقارنة على البحث الأدبي حتى عصرنا هذا ؟ لماذا كان لنظرية المحاكاة الأرسطية وللنظريات الفنية كل هذا الأثر وبهذا الحجم على الوعي النقدي الغربي ثم العربي ؟

يعود السبب في ذلك إلى كون نظرية المحاكاة الأرسطية هي السباقة إلى طرح إشكالية علاقة الشعر الملحمي والدرامي بالواقع دون أن تجد لها سوى حل أولي.

يتمثل حل الإشكالية المتطور، في الآونة الأخيرة في بعض الكتابات الألمانية المعاصرة مثل كتابة كيت هامبورغر (Käte Haumburger) الجريئة في مؤلفها القيم «منطق الأجناس الأدبية» الذي نشر بألمانيا سنة 1977 ولم يترجم إلى الفرنسية في طبعة سوي (Seuil) بباريز إلا سنة 1986 . لقد أحدث هذا البحث الدقيق في جمالية الأنواع الأدبية تحولا جذريا في الوعي النقدي الغربي. ذلك أنه وضع أدق الفروق بين اللغة الأدبية واللغة العادية دون أن يغفل نقاط التقائهما من وجهة نظر ألسنية وفي ضوء إشكالية انفصال أو اتصال الأدب عن / بالواقع. وتتأسس نظرية كيت هامبورغر على علاقة «ذات ـ موضوع» وعلى التمييز بين مقولات الذات المتكلمة

التاريخية أو النظرية أو التداولية. فبهذا الشكل تكون المنظرة الألمانية قد انتقدت نظرية المحاكاة الأرسطية وحولتها إلى نظرية متقدمة ترسم الحدود الفاصلة أو الواصلة بين الواقعي والتخييلي.

ذلك هو الفعل النقدي الجاد الذي لم تقم به النظريات الفنية التي لم ترصد الفروق الموجودة بين الأدب الذي يشتغل باللغة والفنون التي تعمل باللون والصورة والصوت والمادة الصلبة والحركة من جهة، والفروق القائمة بين الأجناس الأدبية نفسها من جهة أخرى. لو أنجز مثل هذا الفعل لأبطل التصورات التقليدية التي نسجت حول الأدب. من بين هذه التصورات الخاطئة اعتبار أن المحاكاة تتحقق في الأجناس السردية مثل الدراما والملحمة ولا تتحقق في جنس الشعر. ولاشك أن مثل هذا التصور هو الذي أدى بنظرية المحاكاة الأرسطية وغيرها من النظريات الفنية إلى التقليل من قيمة الشعر الذي يعتبر بحق تعبيرا جميلا عن الحياة النفسية الصميمية إلى حد تتعولم فيه الذات ويتذوت العالم.

كان الشعر ينعت في النقد العربي بالغنائي لتمحوره حول الذات إلى درجة اتخاذه شكل مناجاة حوارية تكسب الواقع الثقافي السائد ـ في تقاطعه بشعور الذات الطبيعية الأصلية ـ دلالة أعمق صدقا وواقعية. وعلى عاتق الناقد تلقى مسؤولية اكتشاف هذا التقاطع أو هذا التناص الذي يتموقع في بؤرة هذه المناجاة التي تكون شعرا لولا تشكلها بشكل الخطاب الروائي الذي أدرجت في نسقه. وبما أنها حوارية، فهل يجوز الحكم عليها بمعيار الذاتية والموضوعية ؟

لا يطلب من الشعر معرفة الأشياء والناس معرفة علمية دقيقة أو تقديم تقارير مفصله، وإنما يطلب منه التعبير الجميل عن الشعور القوي بهذه الأشياء وبهؤلاء الناس كما نادى بذلك النقد الرومانسي العربي. فبهذه الطريقة وحدها، يمكن أن يغدو الشعرُ الذاتي والموضوعي، الفردي والجماعي، مناجاة حوارية روائية تكشف عن «أنا» الشخصية الروائية بحيث لا تتميز هذه المناجاة عن الشعر ـ باعتباره أجمل تعبير وأسماه سوى بغياب الوزن منها. فمن الواضح أننا لم نذكر القافية مادامت حرية التصرف فيها جد كبيرة في الشعر الحر إلى مستوى أمسى فيه الشعر أقرب إلى القصيدة النثرية أو الشعر النثري أو النثر الشعري. وإن أحد الأجناس الأدبية ليعرف عندنا اليوم بالشعر القصصي الذي نفضل تسميته **بالقصص الشعري**. ذلك أن القص يغلب على الشعر في هذا النوع الأدبي بحيث يمكن تسميته كذلك ب **القصة الشعرية القصيرة**. ولعل دراسة جادة في هذا الموضوع قد تبرز ذلك بجلاء.

أما الشعر الذاتي الموضوعي والفردي الجماعي ، فكلما اندمج بالرواية إلا وأصبح مناجاة حوارية «تقوم بها» الشخصية الروائية في تفاعلها مع باقي الشخصيات في الزمان والمكان اللذين تتجسم دلالاتها بدوال لغوية وأنساق تعبيرية تتشكل أساليبها تبعا لأوضاع منطقية خاصة. هل تعامل النقد العربي مع هذه الدوال وهذه الأنساق ؟ وبتعبير آخر : مامدى تطبيق النقاد العرب للمنهج البنيوي على النص الروائي ؟

للإجابة على هذا السؤال، رصدنا الكيفية التي مارس بها هؤلاء النقاد جميعا المنهج البنيوي على النص الروائي عموما، والنهج الذي سلكوه في التحليل والطريقة التي اتبعوها في استخدام المصطلح النقدي واستعمال المفهوم الإجرائي في نقد البنيات الداخلية للرواية خصوصا. كما جعلنا كل بينة داخلية على حدة هي المحور الذي يدور حوله الحوار النقدي. تنتج هذه الطريقة محاورة النظرية في ضوء الممارسة ومحاورة الممارسة في ضوء النظرية. ويتم ذلك من داخل الأعمال النقدية ذاتها. هكذا تم الشروع في الحوار النقدي ومداره المكونات الروائية وما واكبها من نقد. تستهدف هذه الطريقة في الحوار النقدي شد انتباه القارىء بالتنويع الناتج عن اختلاف البنيات والمكونات الروائية قصد الاستحواذ على اهتمامه والإبقاء عليه يقظا من بداية البحث إلى نهايته. كما تتغيا انتشاله من براثن الملل الذي قد ينتابه تجاه الفوضى والركامية أو تجاه الرتابة والتكرار، لو تتبعنا طريقة تناول كل عمل نقدي على حدة بجميع ما ينقده من مكونات روائية. لو سار البحث على الطريقة الثانية، لتعذر على الباحث إجراء المقارنة والقيام بالاستقراء وحصر النتائج. أما الطريقة الأولى، فهي تفضل انتقاء المكون الروائي ذاته من جميع الأعمال النقدية لفحصه والتدقيق في الكيفية التي تم بها نقده.من قبل النقاد بإجراء المقارنة وتسجيل الملاحظات والإضافات والخلاصات. وبعد ذلك يتم الانتقال إلى المكون الروائي الثاني بحيث يدور الحوار النقدي حوله بنفس الطريقة التي دار بها حول المكون الروائي الأول. وهكذا دواليك حتى ينتهي الحوار النقدي من جميع الأعمال النقدية ومناهجها في نقد البنيات الداخلية للرواية عموما والمكونات الروائية خصوصا.

يذكر هذا الإجراء ـ في مجمل خطواته المنهجية ـ بعمل الساعتي المخترع الذي يريد ـ قبل اختراع ساعة جديدة ـ معرفة التطور الذي حصل في أشكال مجموعة من الساعات المختلفة الأحجام. هكذا تتأسس طريقته في العمل على انتزاع جميع أجزاء الساعات كلها وتصنيفها وترتيبها من منظور التشابه والاختلاف إلى فئات. وبعد ذلك يتناول الأجزاء المتشابهة ويعاينها جزءا جزءا، فيقارن هذا بذاك، ثم

يسجل مالاحظه من فروق دقيقة رغم وجود أوجه الشبه من حيث الشكل وطريقة الاشتغال والوظيفة. وإثر ذلك، ينتقل إلى الأجزاء الأخرى فيعاينها بنفس الطريقة حتى يفرغ من النظر في جميع أجزاء الساعات كلها. ولا يفوته ـ أثناء التفكيك ـ رصد العلائق التي تربط فئات الأجزاء المتشابهة والمختلفة وتسجيل مظاهر التحول الذي طرأ على الأجزاء وطريقة اشتغالها حتى يتخذها أساسا لاختراعه. فبهذه الطريقة في التفتيت والتصنيف والترتيب ورصد العلائق البنيوية بين الأجزاء، يكون قد تخلص من الطريقة التي تريد ملاحظة جميع أجزاء الساعة الواحدة في نفس الآن رغم تباينها الواضح. هكذا ينتقل من ساعة إلى أخرى حتى يأتي على جميع الساعات. بيد أنه بهذه الطريقة يتعذر عليه الملاحظة الثاقبة والموازنة الدقيقة والضبط الحقيقي للعلائق الرابطة بين الأجزاء الشيء الذي لا يساعده على استخلاص النتائج. كما سيكون من الصعب عليه، في النهاية وعند تراكم الأجزاء، التعرف على التغير الذي أصابها لغياب التصنيف والترتيب ورصد العلائق البنيوية التي تحكم كيفية اشتغال هذه الأجزاء.

هذا هو ما يحدث تماما لبعض البحوث النقدية بحيث بدت عبارة عن مقالات متفرقة ضم بعضها إلى بعض بطريقة تعسفية لم تستطع إخفاء ظاهرة التشتت والركامية وكذا ظاهرة التنافر والتكرار البادية للعيان.

ولتلافي مثل هذه الطريقة في التناول، سار البحث على النهج الأول. فعلى هذا النحو تم تقسيم الجزء الأول منه إلى قسمين يتألف أولهما من فصلين. يتناول الفصل الأول «التنظيرات» النقدية العربية في واقعها النظري وآفاقها التطبيقية، بينما يتناول الفصل الثاني التحول من ثنائية الشكل والمضمون إلى وحدة البنية الدينامية.

أما القسم الثاني فيتكون من ستة فصول يختص أولها بمفهوم الشخص والشخصية، بينما يختص الثاني بالعلائق البنيوية بين الشخصيات المعروفة عند الناقد الشكلاني فلادمير بروب (Vladmir Propp) بالوظائف النحوية أو منطق الأعمال النحوية كما عرفت عند غريماص (Greimas) وجاكوبسون (Jakobson) بالبنية العاملية (Structure actancielle). وبعد توضيح نظريات هؤلاء النقاد وكشف مناهجهم وفحص مفاهيمها الإجرائية وتمحيص مصطلحاتها النقدية، تم عرض تحليلات النقاد العرب على محكها في إطار الحوار النقدي. ونشير هنا إلى أن الفصل الثالث من القسم الثاني ينفرد بعرض موجز لسيميائية فليب هامون (Philippe Hamon) المؤسسة على النحو النصي أو البلاغة النصية. وبعد ذلك تم

تلخيص هذه التحليلات الخاصة بالشخص والشخصية في كلمات معدودة. ويطرح الفصل الرابع إضافة تبرز بنيات لغوية جديدة قديمة انطلاقا من مبدأ الثنائية التي تقـوم عليها اللغة في جوهرها لعدم ترادف مفرداتها. ويمكن اعتماد هذه البنيات اللغوية في تحليل الخطاب الروائي. وفي هذا السياق ذاته، يبسط الفصل الخامس منهج الثنائيات كما عرف عند كلود لفي ـ شتراوس في تطبيقاته على نصوص الأساطير والكيفية التي طبق بها هذا المنهج من قبل بعض النقاد العرب موضوع البحث. ويستقل الفصل السادس بوحدة البنية المفتوحة والبنية المغلقة والشكل الذي تم به توظيفها من قبل بعضهم كذلك. ويأتي تركيب مكثف لذلك في نهاية القسم الثاني.

أمـا الصعوبات التي اعترضتنا ونحن نبحث في الموضوع ومتن البحث فهي كالتالي :

1 ـ صعوبة تحديد الفترة التي يراوح فيها النقد الروائي الجديد : فعلى أي أساس يرتكز الباحث لحصر الفترة الزمنية التي يزداد فيها الانتاج سنة على سنة ؟

لتذليل هذه الصعوبة، تم الاعتماد في الاختيار للنصوص على النماذج التحليلية التي تمثل الفترة الزمنية أحسن تمثيل وعلى تفضيل نموذج على آخر لكون الأول يتوفر على تحليل يشمل عدة مكونات روائية ولا يغلب أحدها عن الآخر. وبناء على ذلك، اختار الحوار النقدي ـ مثلا ـ «بناء الرواية» لسيزا أحمد قاسم دون «بناء الشخصية الـرئيسية في روايات نجيب محفوظ» الصادر سنة 1986 عن دار الحداثة ببيروت لصاحبه بدري عثمان. ذلك أن بحثه تمحور حول الشخصية بحيث طغى الاهتمام بهذا المكون على باقي مكونات الرواية.

2 ـ صعوبة إيجاد منهج ينسجم مع البنيات النقدية المتباينة : فماهو المنهج الذي يمكن أن يسـاعد على مواجهة هذا المتن النقدي المختلف البنيات ؟ كيف يجب اقتحـامـه والدخول في حوار نقدي معه ؟ كيف يتناول المنهج جميع عناصر البنية النقدية دون الوقوع في الفوضى والتكرار ؟ كيف يجمع بين المنهج البنيوي ومنهج الحوار النقدي ؟

للتغلب على هذه الصعـوبـة، ارتـأى البحث أن يدور الحوار النقدي حول البنيات النقدية مبتدئاً بالمقدمات التي يتجلى فيها موقف أصحابها من المنهج البنيوي

ومفهومهم للبنية والنهج الذي سلكوه في التعامل مع هذه البنيات (بنية الشخصيات في الجزء الأول. والبنية الزمنية ـ البنية الفضائية ـ البنية السردية في الجزء الثاني).
هذا ولقد حاول الحوار النقدي الاستفادة من المنهج البنيوي قدر ما يتطلبه المقام.

3 ـ صعوبة الكلام على الكلام : لقد أجاب أبو حيان التوحيدي على بعض الأسئلة التي طرحت عليه في شأن مراتب النثر والشعر وغايتهما ومدى اتفاقهما واختلافهما ومن منهما أنفع وأدخل في الفن التعبيري المتوسل باللغة بقوله : «إن الكلام على الكلام صعب». فلما سئل : «لم ؟ قال : «لأن الكلام على الأمور المعتمد فيها على صور الأمور وشكولها التي تنقسم بين المعقول وبين ما يكون بالحس ممكن، وفضاء هذا متسع، والمجال فيه مختلف، فأما الكلام على الكلام، فإنه يدور على نفسه، ويلتبس بعضه ببعضه، ولهذا شق النحو وأشبه النحو من المنطق، وذلك النثر والشعر وعلى ذلك» [1]

وإذا كان هذا هو رد أبي حيان التوحيدي، فإننا نقول بأن الكلام على الكلام أصعب، ذلك أن الحوار النقدي بعيد عن النقد وأبعد عن الابداع الروائي، أي أغرق في البعد عن المرجع ومفهومه الروائي، وذلك لتعمقه في مفهومه للمفهوم النقدي.

ولتخطي حواجز هذه الصعوبة الكبيرة، فليس للباحث سوى التصدي لها بشجاعة طالما أن ثمة شيئا لا يمكن السكوت عليه في هذه الأعمال النقدية. بمعنى أنه لا مناص من ممارسة الحوار النقدي المثمر لجدليته مع النماذج التحليلية من النقد العربي وحول نظريتهم في النقد ومناهجه وحول ممارستهم لها على الأعمال الروائية لنبلغ به مستوى أعلى في الرؤية.

---

(1) أبو حيان التوحيدي «الإمتاع والمؤانسة»، المكتبة العصرية، بيروت ـ صيدا 1953، ص : 130 ـ 131.

# القسم الأول

## «التنظيرات» ـ واقع وآفاق .

# الفصل الأول

**«التنظيرات» ـ واقع وآفاق في الأعمال النقدية الآتية :**

1 ـ «ملامح في الرواية السورية» لسمر روحي الفيصل.
2 ـ «حركية الإبداع» لخالدة سعيد.
3 ـ «في معرفة النص» ليمنى العيد.
4 ـ «بناء الرواية» لسيزا أحمد قاسم.
5 ـ «الألسنية والنقد الأدبي» لموريس أبو ناضر.
6 ـ «نقد الرواية» لنبيلة إبراهيم سالم.
7 ـ «القراءة والتجربة» لسعيد يقطين.
8 ـ «مدخل إلى نظرية القصة» لسمير المرزوقي وجميل شاكر.

يبدأ الحوار النقدي بمساءلة ومحاورة افتتاحيات هذه الأعمال النقدية من ناحية ممارستها النقد البنيوي على نصوص روائية، وذلك لمقاربة «التنظيرات» المستقلة عنها في فصـول قائمة بذاتها، بحيث تشكل الجزء المكمل لـ «تنظيرات» الإفتتاحيات وذلك لأسباب ثلاثة :

1 ـ لأن هذه الإفتتاحيات أو الأجزاء المكملة لها تتضمن تصريحات النقاد بأنهم سيمارسون المنهج البنيوي في تحليل النصوص الروائية.

2 ـ استشفافنا، من خلال التصريحات، واقع وآفاق رؤياتهم النقدية، وإدراكنا مدى تمثلهم لهذا المنهج الجـديد وطبيعـة تصـوراتهم لأبعاده. وبعبارة أجلى، إن «التنظيرات» تومىء إلى الصورة التي يوجد عليها المنهج في النظرية وإلى الصورة التي سيكون عليها في الممارسة.

3 ـ لكون أي عمل نقدي هو خطاب يتفرع ـ تبعا لجدلية الملاحظة والتأمل ـ إلى خطابـين جدليين : الخـطاب النظري والخطاب التطبيقي. وبتعبير أدق، إن

الناقد لا «ينظر» ثم يمارس وحسب، بل تتداخل في عمله النقدي النظرية والممارسة، وكأن الخطاب النظري لن يقنع إلا وإذا واكبه - إلى حد التقاطع - الخطاب التطبيقي الذي ينتزعه من تجريديته ويخرجه من حيز التعميم إلى حيز التخصيص. وفي تقاطع الخطابين، تغدو الممارسة وكأنها منبثقة عن النظرية والعكس. تتشكل البنية النقدية - نتيجة جدلية النظرية والممارسة - من خطابات ستة قد يفترق بعضها عن البعض أو يخترقه وهي على التوالي :

أ - الخطاب «التنظيري» المستقل الأعم وقد يأتي في مقدمة مستقلة.
بـ - الخطاب التنظيري المستقل العام ويمكنه أن يتموقع في التمهيد بمختلف أشكاله.
جـ - الخطاب التنظيري الخاص المندمج بالخطاب التطبيقي الدقيق وهما خطابان يقعان في بداية الممارسة التي تتناول العناصر البارزة جدا.
د - الخطاب التنظيري الأخص المندمج بالخطاب التطبيقي الأدق بحيث يتغلب التحليل على التنظير بشكل كبير.
هـ - الخطاب التحليلي الدقيق المندمج بالخطاب النظري الأخص، وهما خطابان يتناولان أخفى العناصر وأدقها بحيث ينتصر التطبيق على التنظير بصورة أكبر.

على أنه لابد من الإشارة - منذ الآن - إلى أن استخدام مصطلح «التنظير» في هذا البحث، يتم بكثير من التجاوز، ذلك أن النقاد العرب شراح ومفسرون لا منظرون. هكذا يدل مصطلح «التنظير» الموضوع هنا مقابلا لمصطلح «الممارسة»، على شروحاتهم المواكبة لتطبيقاتهم المعبرة عن مدى فهمهم - وحسبهم ذلك - للمنهج البنيوي أو لغيره من المناهج أو للمكونات الروائية.

إن المتأمل للخطاب التنظيري العام الذي تتشكل منه المقدمة الاعترافية التي وضعها سمر روحي الفيصل (*) لمؤلفه، يتبين له أن المناهج الأخرى التي لم ينظِّر لها الناقد العربي، هي ما يطغى فيه على المنهج البنيوي بحيث يغدو هذا المنهج عبرة عن شذرات مبثوثة في ثنايا مؤلفة الضخم (544 صفحة). والمناهج الطاغية في الكتاب هي المنهج الاجتماعي الانعكاسي والمنهج التفسيري والمنهج التأويلي والفلسفي وكذا

(*) ناقد سوري

المنهـج الانـطبـاعي. يرجع السبب في ذلك إلى عدم اقتناع الناقد العربي بالمنهج البنيوي الذي يعتبر امتدادا مباشرا للجمالية والشكلانية وأساسا من أسس الشعرية وتحـولا جذريا ـ لطابعـه الوضعي ـ في الرؤية النقدية المعاصرة. هذا هو الباعث الأساسي الذي حمل سمر روحي الفيصل على ضم مناهج متنافرة في بوتقة واحدة بغية تحقيق ما يعرف في النقد السائد إذاك بتكاملية المناهج كما يبدو ذلك من قول الناقد العربي: «يضم الكتاب (. . .) محاولة لتقديم دراسات عن الرواية السورية ضمن المنهج التفسيري، ولكنها ليست محاولة حرفية لعدم وجود حدود صارمة بين المناهج النقدية، ولهذا السبب استعنت ـ جزئيا ـ بالمنهج الفلسفي بغية تقديم نظرة كلية للنص الروائي، كما استعنت بشيء من مفهوم النص في النقد البنيوي (. . .) لقد حاولت الإلتزام بنص الرواية لمعرفة ما إذا كان يحمل نموذجا خاصا به معتبرا إياه المرجع الفني الوحيد، دون أن أستعين عليه بأية مصادر خارجية أخرى (. . .)

كنت أقرأ الرواية مرتين لأحاول إقامة صلة شخصية تذوقية بها ولأعرف صورتها الكلية وجزئياتها الصغيرة. ولا أنكر أنني تعاطفت مع الروايات كلها، وأنني حاولت في أثناء تحليل تذوقي الخاص إبراز وجه الرواية المضيء وإيجاد مسوغات كافية لأشياء أخرى. ومن ثم بدوت منفعلا، معتمدا على خيالي ووجداني في الوصول إلى قانونها الخاص، ولهذا لا أدعي أنني وصلت إلى حقائق نهائية في النقد، وإنما هناك تأويل العمل الروائي، بمعنى الكشف عن وجه من وجوه الرواية كما هو مبثوث فيها.» (ص: 6 ـ 7).

يدل هذا الخـطاب الإعترافي على أن سمر روحي الفيصل لن يمارس المنهج البنيوي بكل أبعاده وبجميع خطواته بقدرما سيمارس ما استوعبه منه وحسب، أو بالأحرى سيمارس المنهج الذي تقترحه عليه رواية معينة، إذ تستحيل أن تتساوى الاستعـانة الجزئية بالشيء والاعتماد عليه كلية. هكذا سيرى الأعمال الروائية من زاوية ذاتية تتأصل في هذه الأعمال أو تتماهى بها، كما سينظر إليها نظرة شخصية وسيتعـامـل معهـا معـاملة وجدانية تعد أساس «المنهج التأثري». من نتائج هذا «المنهـج»، طغيان الـذات على الموضوع، والانفعال على الفعل، والإسقاط على التأمل، وكون ممارس هذا المنهج على موضوعه كالشمس التي تغمر جانبا واحدا من جانبي القمر بنورها وتترك الجانب الآخر في الظلام.

هذا، وتكشف عبارات اعتراف الناقد عن أن ما كتبه لا يعدو كونه مجرد مقاربة نقدية تندرج ضمن الدراسات العربية التي حفلت بها الساحة الأدبية بعامة والساحة

النقدية بخاصة في الثمانينات. في هذه الفترة، كانت هذه الدراسات تستخدم بعض الأدوات البنيوية بحذر شديد في تحليل الروايات. وهذا يدل على أن المنهج البنيوي لم يتجذر بعد في تربة النقد ليقضي نهائيا على أكبر قدر من الذاتية.

هل يختلف الأمر عند خالدة سعيد ؟

لنستمع إليها وهي تقول : «القارىء عامة ـ ولاسيما الأكاديمي ـ ما يزال يقرأ النصوص الشعرية على غرار القراءة العباسية في أحسن الأحوال، أي قراءة لغوية تاريخية تهتم باللغة اهتماما نحويا معجميا (لا اهتماما بنيويا دلاليا) كما تهتم بالمناسبة والموضوع والبراعة في عرضه وتنميقه وتغيب عن هذا القارىء أوليات في التعامل مع الشعر والأثر الفني عامة، منها مثلا أن كل نص فني يقدم مستويين : مستوى إخباري مباشر، ومستوى إشاري غير مباشر هو ما تزخر به اللغة الشعرية فيما وراء المؤدى المباشر، ويكون نظام العلاقات الدلالية الإيقاعية في النص. وطبيعي أن الأسبقية في النثر العادي الوظيفي هي للمستوى المباشر أو الإخبراي بينما تكون الأسبقية في النص الشعري للمستوى الثاني.

وربما كان المضمون الإخباري (أو الموضوع) في النص مجرد مناسبة تحريضية أو «صقالة» للمشروع الفني، والمستوى الإخباري يبقى أكثر ارتباطا بالمناسبة التاريخية بينما يفلت المستوى الثاني من المناسبة والظرف المحدد ويمتلك القدرة على البث المتجدد، بحيث يخاطب أجيالا عديدة، وبين المستويين علاقة تفاعل وإضاءة. والمستوى الثاني هو الذي ينتشل المستوى الأول من النثرية وهو بالتالي جوهر العملية الفنية.

فإذا حصرنا النص الشعري في مستواه الأول، أو إذا التمسنا هذا المستوى دون أن يضيئه المستوى الثاني، أو مررنا بالمستوى الثاني مرورا تأويليا أو جاهلا، فعرضنا النص على معيار القرائن التقليدية، واقتصرنا على الدلالات الأصطلاحية القاموسية للمفردات، قتلنا روح النص وتشبثنا بثيابه العارضة». (ص : 57 ـ 58).

ينحصر المنهج المتوخى بمصطلحاته النقدية وجهازه المفهومي الإجرائي إذن في النقاط التالية :

1 ـ المنهج البنيوي الدلالي.

2 ـ مستوى النص الإخباري المباشر ومستوى النص الإشاري غير المباشر وكذا مفهوم كل منهما وعلاقة التفاعل بينهما.
3 ـ نسق العلائق الدلالية الإيقاعية.
4 ـ عدم تأويل المستوى الثاني تأويلا جاهلا.
في النقطة الأولى، يلاحظ أن الناقدة العربية تحاول أن «تنظر» للشعر مستعملة مصطلحي «الأثر الفني» و«النص الفني» مما يدل على أن «تنظيرها» ينسحب كذلك على العمل الروائي. كما يلاحظ أيضا أن عبارة الإثبات «تهتم باللغة اهتماما نحويا معجميا» في النص النقدي لخالدة سعيد، تليها أداة النفي والعبارة المنفية «(لااهتماما بنيويا دلاليا)» وقد وضعتها الناقدة بين قوسين لهما دلالاتهما من وجهة نظر السيميائية نذكر منها:

أ ـ رغبة الناقدة في إبراز العبارة.
بـ ـ استدراكها الناتج عن عملية تذكر عفوية أو عملية تذكير واعية.

جـ ـ كون وظيفة «لا» في العبارة الثانية هي عطف عبارة منفية على عبارة مثبة وكأنها تجمع بين نقيضين. لكن المنفي يتضمن ـ باعتباره نقيض المثبت ـ مثبتا جديدا هو الاهتمام البنيوي الدلالي. لو كان المثبت النقيض غير متضمن في المنفي لقالت الناقدة: «تهتم باللغة اهتماما نحويا معجميا» دون أن تضيف إلى هذه العبارة أي شيء. إلا أنها تريد النفي الإثباتي لا مطلق النفي. لو أرادت مطلق النفي لأضافت عبارة «لا غير» لعبارة الإثبات، إذا لإطلاقية هي الدرجة النهائية التي لا تقبل النقيض. أما دون الإطلاقية، فيقبل النقيض مهما تكن درجته الدنيا. ذلك أن الجدلية تنعدم في المطلق وتوجد في ما دون ذلك. وبعبارة أوضح، تكشف عبارة الإثبات عن واقع القراءة النقدية بينما تكشف العبارة المنفية عن القراءة الممكنة التي تهتم باللغة اهتماما «بنيويا دلاليا» لا اهتماما نحويا معجميا، أي نفي المنهج اللغوي وإثبات المنهج «البنيوي الدلالي».

د ـ إن «التنظير» لدى خالدة سعيد يتم في ضوء جدلية النفي والإثبات. ومع ذلك، يبقى هذا السؤال مطروحا: ما الذي يستأثر باهتمام الناقدة؟ الشكل أم المضمون؟ البنية أم الدلالة؟.

فإذا كانت الدلالة هي ما يسترعي انتباهها في المقام الأول، فما البنية حينئذ سوى قنطرة للعبور إليها. أما إذا كانت البنية هي محور الإهتمام وبؤرة التحليل،

فإن الممارسة النقدية ستكون ـ لامحالة ـ بنيوية تمسك فيها الناقدة العربية على الدلالة بتفكيك عناصر البنية ورصد علائقها البنيوية.

في النقـطة الثـانية، نلاحظ أن خالـدة سعيد تعني بـ «المستوى الإخباري» موضوع النص لا مضمونه. والدليل على ذلك هو أن الناقدة العربية قد استدركت المعنى المقصود حينها وضعت عبارة « (أو الموضوع)» مباشرة بعد عبارة «مضمون النص» بحيث دلت «أو» المستدرك بها لا على العطف، بل على تفضيل الموضوع الإخباري ـ باعتباره هو المعني بالدرجة الأولى ـ على المضمون الإشاري. يؤكد ذلك جعلها الموضوع في مستوى الخبر واعتبارها بحق الموضوع مجرد سبب للوصول إلى البناء الفني ذي الحمولة المتفجرة دلالات إيحائية منتجة لمضمون النص.

أما «المستوى الإشاري»، فلقد أولته خالدة سعيد ـ وفق نظرية الأنساق التي ستتضـح أكثـر في نقـد الممارسة ـ اهتماما بالغا يتأسس على الفهم الدقيق للنسق اللغوي. ومؤدى تعريفها لـ «لمستوى الإشاري» هو أنه مستوى من التحليل ينصب على بنية النص اللغـوي باعتبـارهـا إشـارات ورموزا لا تنتج الدلالات كما تنتج الكواكب المتباعدة الأضواء الباهتة الضعيفة المتلألئة لتشتتها وانتشارها، بل تنتج الدلالات بعلائقها وتجمعها وكذا تكتلها وتقاربها بحيث تذوب هذه في تلك وتنصهر الأجزاء في الكل المتماسك. وتتجلى الدلالات تجليا أوضح كلما تم حصر الأنساق المتحكمة في بنية النص اللغوي طالما أنها هي ما يجمع الألفاظ والعبارات والجمل في وحدة دالة. ويعبارة أجلى، لا ينبغي الإقتصار، في قراءة النص، على ما يتناهى إلى السمع من نبأ أو على ما ينفذ إلى الذهن من خبر وكذا ما يتم إدراكه من مغزى أو فكرة أو وجهة نظر تشير إليها الوحدات التعبيرية (كلمة ـ عبارة ـ جملة) مستقلة عن النسق. يجب ـ بالعكس ـ دراسة مكونات النص وأنساقه اللغوية في ضوء علائق هذه الـوحـدات التعبيرية على المستوى الأفقي والعمودي. بهذه الطريقة وحدها يتحقق الابتعـاد عن المنهـج الإختـزالي والتجـزيئي القديم الذي لا يكشـف عن المضمـون الكـلي لبنية النص من خلال الـدلالات التي تنتجهـا علائق عنـاصره الإشارية التي تقتصر على التلويح دون التصريح.

كما تشير النقطة الثالثة إلى أن الناقدة العربية قد أدركت القصد من مفهومي البـنـيـة الـرصـفـيـة (structure syntagmatique) والـبـنـيـة الـنـسـقـيـة (structure paradigmatique). يتجلى هذا الادراك في استعمالها مصطلح «النظام»

وتعني به النسق اللغوي المولد للدلالة بانتظام الألفاظ في علائق على المستوى الأفقي والعمودي. لعلها استوحت هذا المصطلح من كلود لفي - شتراوس المستفيد من الألسنية لقوله : «في المرحلة الأولى، تنتقل الفونولوجيا من دراسة الظواهر اللسنية **الواعية** إلى ظواهر بنيتها التحتية **اللاواعية**. إنها ترفض معاملة **الألفاظ** كوحدات مستقلة، متخذة على النقيض من ذلك **العلائق** بين الألفاظ أساسا للتحليل. إنها تدخل مفهوم **النسق**». [1] (التشديد منه).

والنظام، في مفهومه الواضح، نسق يتحدد بالعلائق الدلالية الموجودة بين أجزاء العبارة الواحدة أو بين عبارتين أو بين عبارات النص كلها. لا يقصد المبدع كل هذه العلائق بوعي أثناء ممارسة الابداع، وإنما يتحقق معظمها دون وعي منه مهما يكن مستوى المنطق الذي يحكم النص. ذلك أن المبدع حينما يفكر في شيء، فإن اللغة تفكر فيه أو يفكر بفكرها وهو يكتب ما يفكر فيه، بحيث يغدو ما كتبه مغايرا لما فكر فيه ومماثلا لما «فكرت فيه» اللغة. هكذا تنكتب العلائق اللاواعية في الوقت الذي يكتب فيه المبدع العلائق الواعية. وعن تداخل نوعي هذه العلائق تنشأ البنية الرصفية والنسقية المولدتان لدلالات تنهض مضمونا في النص من وجهة نظر ألسنية هذا النص.

على أن ما يهم الناقدة العربية - حسب النقطة الرابعة - ليس البنية وإنما دلالتها. وبسبب ذلك، تصبح البنية جسرا إلى الدلالة وحسب. هكذا يغدو المنهج الذي تدعو خالدة سعيد إلى ممارسته هو المنهج «البنيوي الدلالي» لا منهج الدلالية البنيوية (sémantique structurale) . ورب سائل يسأل : وماهو الفرق بين المنهجين ؟ فيكون الجواب حينئذ على الشكل الآتي : إن الفرق بين ا لمنهجين يتجلى في عدم وجود المنهج البنيوي الدلالي ووجود المنهج البنيوي وحسب دون صفة «الدلالي» التي أضافتها الناقدة العربية، ثم وجود منهج الدلالية البنيوية. ينحصر المنهج الأول في رصد العلائق القائمة بين الألفاظ أو بين العبارات أو الجمل أفقيا وعموديا، بنية ودلالة في الآن ذاته، بينما ينحصر المنهج الثاني في رصد علائق دلالات العناصر المكونة للبنية. أما المنهج الذي تتحدث عنه الناقدة، فهو منهج يتعامل مع البنية باعتبارها قنطرة للعبور رأسا إلى الدلالة. بمعنى أنه عندما يمسك هذا المنهج بالدلالة، لا يتراوح بين البنية والدلالة بقدر ما يشرع في شرح وتفسير هذه الدلالة.

---

– Claude Lévi – strauss «Anthropologie structurale», Plon, 1974, T. 1, p. 40. (1)

والـدليل على ذلك، عدم تمايز خالدة سعيد عن سمر روحي الفصيل في تمسكها بمنهج «**التأويل العالم**». (*)

ومع ذلك، إذا اعتبرت رؤية خالدة سعيد نقلة نوعية تساهم في تحديث الخطاب النقدي العربي المستفيد من المنهج الألسني، فماهو موقف نبيلة إبراهيم سالم من هذا المنهج بالذات في علاقته بالنقد الأدبي ؟

ستمارس نبيلة إبراهيم سالم نقدها للنص الروائي من وجهة نظر علم اللغة الحديث لقولها : «ولكن بعد أن تطورت الدراسات اللغوية، ودخلت مراحل علمية جديدة من التقنين على يد عمالقتها من أمثال «دي سوسير» و «تشومسكي» و «جاكبسون»، فقد أثير التساؤل بشدة حول ما إذا كانت الطريقة النقدية التقليدية ناجحة، أو على الأقل كافية لدراسة الأنماط القصصية» (ص : 25).

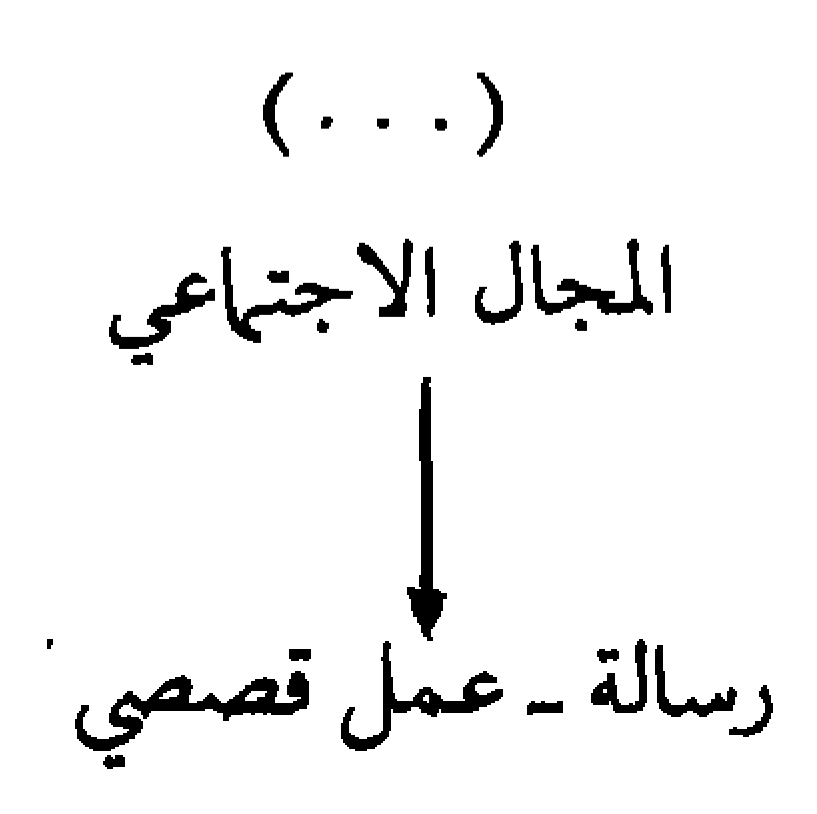
هكذا ستتجاوز نبيلة إبراهيم سالم ـ حسب قولها ـ الطريقة التقليدية في قراءة الرواية بممارستها منهج علم اللغة الحديث بعد أن انتقل من دراسة بنية الجملة أو العبارة إلى دراسة بنية النص باعتباره كلا لا يتجزأ ووحدة لا تنفصم عرى عناصرها المكونة. هذا، وتدرك نبيلة إبراهيم سالم ـ كخالدة سعيد ـ أن اللغة نظام. كما تدعو إلى التركيز ـ على غرار الألسنيين ـ على جانب «التركيب اللغوي» لكونه يبعد الناقد من الرؤية الذاتية ومن إصدار أحكام القيمة التي يفضي به إليها على الفور «المظهر الدلالي» في استقلاله عن المظهر اللغوي لقولها : «إذا كانت المادة الأساسية التي يتألف منها العمل القصصي هي اللغة التي يتألف من تركيبها الرموز والصور والشخوص والحركة والفكرة، وإذا كانت اللغة في حد ذاتها نظاما متكاملا وقد كشفت الدراسات اللغوية عن كثير من أبعاد هذا النظام، فإن الجهد ينبغي إذن أن يتركز حول التركيب اللغوي للوصول إلى الشيء الثابت والدائم الذي يختفي وراء الذاتية المختلفة، أي أن مهمة الناقد لابد أن تتجه إلى تحويل الأحكام القيمية إلى ماهو قائم فعلا». (ص : 28). تتأسس دعوة الناقدة إذن على ضرورة اكتشاف البنية المتحكمة في النص، تلك البنية الثابتة رغم تغير العناصر الأخرى. فنحن نحتكم إلى العمل الأدبي كله ابتداء من الكلمة إلى الجملة إلى الفقرات للوصول إلى معايير بنائية تتضافر عناصر القصة جميعها في إبرازها». (ص : 29).

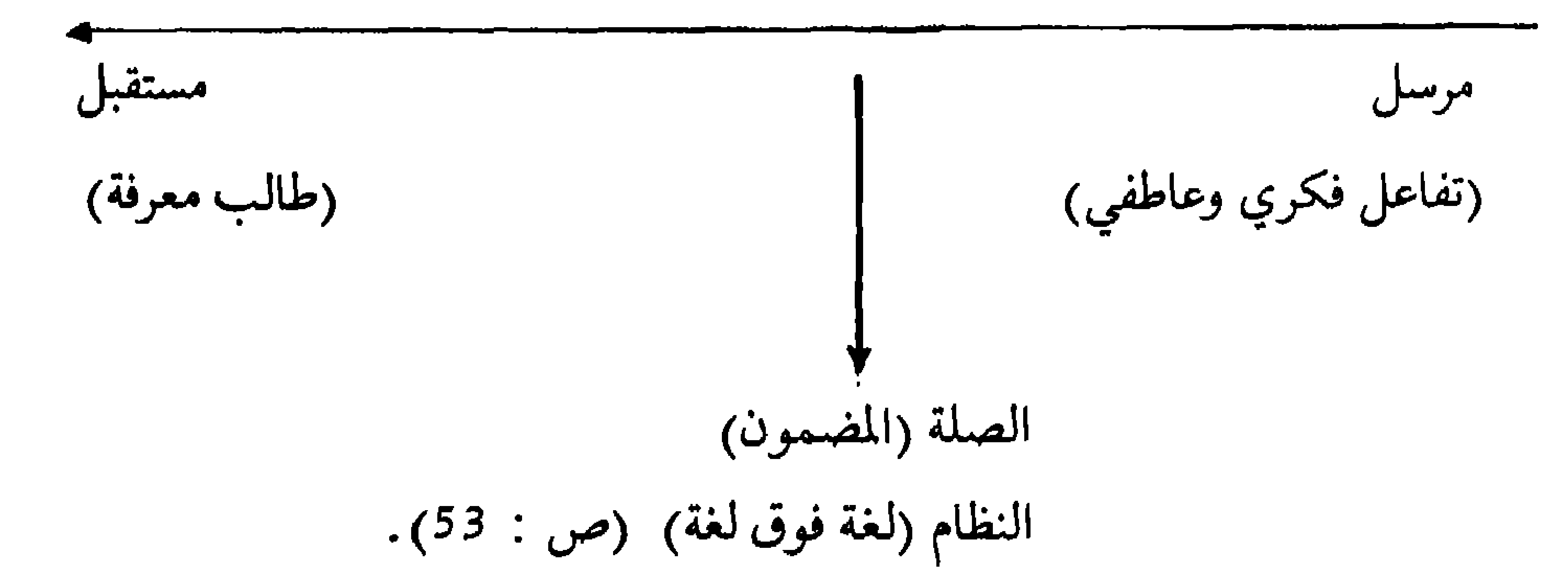
---

(*) استخلصنا هذا المصطلح من قولها : «أو مررنا بالمستوى الثاني مرورا تأويليا أو جاهلا». (ص : 58).

واضح ـ ولا ريب ـ تأثر نبيلة إبراهيم سالم بالنظرية اللغوية لدى جاكوبسون المؤسسة على اعتبار المبدع مرسلا يعيش في مجتمع معين ويبعث رسالة إلى متلق من نفس المجتمع. وعلى هذا الأخير تلقى مسؤولية فك شفرة هذه الرسالة ليصل من خلالها إلى مضمونها الحقيقي المعبر عنه بلغة أدبية متميزة تحقق التأثير والإمتاع والإقناع بحيث تقود المتلقي إلى ا لتعديل من ذوقه وسلوكه. غير أن الناقدة العربية لا تفرق بين الفرد المرسل والفرد المستقبل والمجتمع الذي يبث الرسالة ويتلقاها في ذات الآن (كما هو معروف عند غولدمان في منهجه الذي عرف بالبنيوية التكوينية) وكأن المجتمع ذات شمولية تبعث الرسالة منها وإليها. ومن ثم كان الاهتمام بالوظيفة الاجتماعية للأدب لكونه صورة للتفاعل بين أفراد وجماعات المجتمع الواحد. وفي إطار هذا التفاعل يمتاز الناقد عن القارىء العادي لقول الناقدة: «إن المرسل هو الأديب، والمرسل إليه هو القارىء ويمثله الناقد في أعلى كفاءته في قدرته على فك رموز الرسالة، أما صاحب الرسالة الذي يمثل الطرف الآخر في العملية، وهو الذي يتسلم الرسالة بمضمونها الواضح في النهاية لأنه لاصلة له بعملية إرسالها أو فك رموزها على الإطلاق، فربما كان هو المجتمع الذي يصل إليه مضمون الرسالة دون لبس فيتحرك وفقا لذلك، وبذلك يمكن اختزال وظيفة العمل الأدبي في ست وحدات على النحو التالي:

(...)




النظام (لغة فوق لغة) (ص: 53).

وبالإضافة إلى نظرية التواصل الجاكوبسونية، تعقد نبيلة إبراهيم سالم مقارنة بين المنهج البنيوي والمنهج الواقعي تقول فيها عن الأول : «ويعتمد هذا المنهج في دراسة الأدب على النظر في العمل الأدبي في حد ذاته بوصفه بناء متكاملا وبعيدا عن أي عوامل أخرى ( . . . ) فإن أصحابه يستخلصون الوحدات الوظيفية استخلاصا مباشرا من صميم العمل. وكلمة وظيفة تشير إلى وظيفة هذه الوحدات على نحو مباشر في إطار بناء العمل ( . . . ) بل أن أصحاب هذا المنهج يهدفون إلى الوصول إلى وحدات وظيفية أساسية يمكن استخدامها في تحليل الأعمال الأدبية قديمها وحديثها على السواء». (ص : 57).

يلمح هذا النص «التنظيري» إلى أن الناقدة العربية ستمارس النقد وفق الوحدات الوظيفية الرئيسية التي استخرجها البنيويون من الأعمال القصصية مقتفين في ذلك أثر كلود لفي ـ شتراوس الذي استنبط الثنائيات من الأساطير لقول نبيلة إبراهيم سالم : «وكما عاد ليفي ـ شتراوس إلى الوراء ليبحث في الأسطورة على أساس البناء الفكري، بدأ هؤلاء بالبحث في أنماط القصص الجمعي، وإن لم يقتصروا على الأسطورة، محاولين أن يستخلصوا منها الوحدات الأساسية في بناء العمل القصصي». (ص : 61).

وفي المقارنة التي تعقدها الناقدة العربية بين «القصص الجمعي» (تعني به الحكايات الشعبية) و «التأليف الفردي» (تعني به الرواية)، تلاحظ أن الحكاية الشعبية والرواية تشتركان في الوحدات الأساسية التالية :

1 ـ الخروج.
2 ـ العقد.
3 ـ الإختيار.
4 ـ الإنفصال أو الإتصال بالمجتمع،

وتفترقان في كون بطل الحكاية الشعبية يتخطى الصعاب التي تعترض سبيله بينما ينهزم تجاهها بطل الرواية لقول الناقدة : «هذه العناصر الأربعة الأساسية، أو لنقل الوحدات الوظيفية الأساسية، هي الخروج، والعقد، والإختيار بأشكاله، ثم الإنفصال عن المجتمع والإتصال به، تعد العناصر الأساسية التي لا غنى عنها لأي عمل قصصي، سواء كان على المستوى الجمعي أم على مستوى التأليف الفردي ( . . . ) مع فارق أساسي، وهو أن البطل في هذا النمط الشعبي بصفة خاصة،

يحقق النجاح في هذه الأفعال جميعا، في حين أن القصص على المستوى الفردي لابد أن يعقد الموقف ويحكي عن حيرة البطل وتردده في حسمه إزاء المشكلات الواقعية المعقدة كل التعقيد. ولهذا فإن مغامرة البطل كثيرا ما تنتهي بالفشل، أو قد تنتهي بوضع محير يتأمله القارىء في عمق ويعاود السؤال فيما إذا كان البطل قد نجح أم فشل». (ص : 76 ـ 77).

وكيفما كانت وجهة نظرها في هذه القضية، فإنها قد استفادت ـ ولاشك ـ من الألسنية والأسلوبية والشكلانية الروسية في تحليلها للحكاية الشعبية [1] والرواية. ومن ثم، نستخلص أن الناقدة قد أدركت أن العلاقة بين الألسنية والنقد الأدبي علاقة تكامل وتفاعل.

هذا، ويصرح موريس أبو ناضر في «تنظيره» بأنه سيمارس منهجه النقدي على نصوص قصصية روائية عَربية، وبأنه سيحللها من الداخل إنطلاقا منها باعتبارها بنيات قائمة بذاتها وحسب مستويات مترابطة. كما يعترف بأنه سيمارس نقده وفق المنهج الألسني بصفته تطويرا لبعض المناهج النقدية الجمالية والشكلية القديمة، وبصفته تجاوزا لبعض المناهج الأخرى التي تتناول غرض أو موضوع النص ولا تقف عند شكل بنيته لقول الناقد العربي : «ذهب دعاة الأدب من الداخل إلى أن المناهج القديمة أصبحت بالية، ولابد من إعادة النظر فيها على ضوء العلوم الحديثة، وخاصة علم اللغة العام، أو كما نسميه اليوم الألسنية (Linguistique) ». (ص : 7).

إذا كان الإهتمام منصبا ـ في الألسنية التقليدية ـ على الجملة وعلى جزئياتها الصغرى وعلائقها لفظا ودلالة، فإن المنهج الألسني المعاصر يركز على الوشائج التي تربط ـ طبقا لنسق محكم ـ العبارات والفقرات فيما بينها. كما تربط بين كل العناصر المكونة للخطاب الروائي وكذا جميع مظاهره اللفظية والتركيبية والدلالية على مستوى المحكي والقصة لقول موريس أبو ناضر : «إن نظرية المستويات (صوتية، تركيبية، دلالية) التي تأخذ بها الألسنية على صعيد الجملة، تتمظهر على صعيد النص من خلال عدة مستويات : مستوى الوظائف، مستوى الأعمال، مستوى السرد، مستوى المعنى. هذه المستويات يرتبط بعضها ببعض حسب نسق متكامل». (ص : 9).

---

(1) انظر كتابها «قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية بيروت، ط : دار العودة، 1974.

من هنا يظهر لنا أنه إذا كانت نبيلة إبراهيم سالم قد تعهدت باستخدام التصنيفية البروبية والغريماصية والجاكوبسونية، فإن موريس أبو ناضر سيستعمل التصنيفة الغريماصية كما يتضح ذلك من استخدامه مصطلح «الوظيفة» أو «الأعمال». وسيقدم الناقد العربي نماذج من دراسة السرد والدلالة. إذا كان هذا هو المنهج الذي سيمارسه موريس في نقد النصوص الروائية، فماهو المنهج النقدي الذي ستتوسل به سيزا أحمد قاسم ؟

تؤكد الناقدة على أنها ستركز في الممارسة على المنهج الذي يدرس النص من الداخل وهو المنهج الذي نادى به الناقدان و. ويليك و أ. وارين (R. Wellek et A. Warren) في كتابهما المشهور «نظرية الأدب»، وعلى منهج الشكلانيين الروس وكذا المنهج البنيوي كما عرف عند جيرار جينيت الذي يسمح بأن يضاف إلى المنهج البنيوي المنهج التفسيري والمنهج التاريخي الذي يعنى بعقد الصلة بين النقد الأدبي وتاريخ الأدب. هذا، وتضيف الناقدة بأنها ستعتمد منهج الناقد الروسي البنيوي بوريس أوسبنسكي (Boris Uspenski) في قولها : «في ضوء إلتزامنا بالدراسة النقدية التطبيقية كان لابد من أن نستند إلى المنهج البنائي، حيث إن السمات التي نريد أن نرصدها بين الأعمال موضوع الدراسة هي سمات تتعلق بالشكل والبناء (. . .) أما المنهج الذي يسميه ويليك المنهج الداخلي فيتعامل مع النصوص الأدبية تعاملا مباشرا على أنها وحدة متكاملة مستقلة عن كاتبها، لها كيانها ولغتها ونوعيتها الخاصة.

(. . .)

وقد اعتمدنا في بحثنا في المرتبة الأولى على أعمال الناقد الفرنسي جيرار جنيت، حيث إن جنيت رغم انتمائه إل مدرسة النقد البنائي الفرنسية وتأكيده على ضرورة الالتزام بهذا المنهج، يعترف بضرورة أخذ المناهج الأخرى في الإعتبار مثل المنهج التفسيري Herméneutique والمنهج التاريخي (علاقة النقد بالتاريخ الأدبي).

وقد لجأنا أيضا إلى بعض كتابات النقاد الروس البنائيين وأهمها كتابات الناقد عالم اللغويات بوريس أوسبنسكي. » (ص : 14).

هكذا يتبين لنا أن الناقدة العربية تأمل أن ترصد ـ في ممارستها النقدية ـ كيان العمل الأدبي ونوعيته ولغته انطلاقا من بنية شكله باعتباره وحدة متكاملة ومستقلة عن مؤلفها. وإذا كان هذا هو هاجس سيزا أحمد قاسم فما هو هاجس سعيد يقطين ؟

يكمن هاجس سعيد يقطين في دراسة مكونات الرواية اعتمادا على ماتقدمه دراسة السرد من مصطلحات نقدية ومفاهيم إجرائية يسعى الشعريويون (-Poéti ciens) إلى تطويرها لقوله : «تروم هذه القراءة أن تكون جديدة على مستويين :
1 ـ البحث في مكونات الخطاب الروائي البنيوي (. . .)
2 ـ استعمال أدوات ومفاهيم جديدة تمتح بالأخص من السرديات narratologie التي يعمل الباحثون في «البويطيقا» على بلورتها وتدقيقها لتصبح اتجاها متميزا في تحليل الخطاب السردي بصفة عامة (. . .) تتلخص طريقة تعاطينا وهذه الخطابات في الإنطلاق من مبدإ محوري يضبط مختلف مكونات الخطاب ويحكمها، وعلى ضوء هذا المبدإ، وانطلاقا منه نشرع في تحليل وقراءة باقي العناصر. «ص : 8 ـ 10).

وعلاوة على «الإنطلاق من المبدإ المحوري المتحكم في مكونات الرواية»، يتغيا الناقد العربي إبراز علاقة الراوي بالمروي والمروي له وعلاقة الروائي بالراوية والمتلقي، لقوله : «من منطلق يحاول النفاذ إلى أعماق إلخطاب الروائي على مستوى أول وضمن العلاقات التي تنتظم مكوناته الأساسية : الراوي والمروي والمروي له. وفي مستوى ثان بين الكاتب والنص الروائي والقارىء (. . .) ولكن (. . .) يحذوه هاجس البحث عن الروائي في تقاطعه في / مع الاجتماعي وفق علاقة مركبة ومعقدة مانزال نطرح على أنفسنا بصددها السؤال». (ص : 30 ـ 31).

هل سيتمكن سمير المرزوقي وجميل شاكر (*) من الظفر بالإجابة المقنعة ؟ يصرح الناقدان العربيان أنهما سيتوسلان بدورهما بالمنهج البنيوي في علاقته بالدلالية والسميائية لدراسة الأعمال الأدبية لقولهما : «أما نظرية القصة (*) narratologie وهي المنهجية التي يقدمها هذا الكتاب، فهي تعمل على دراسة النصوص الحكائية قصد استنباط مجموع الأجهزة الشكلانية التي تمثل النواة المولدة لمختلف أشكال الخطاب القصصية ويعني هذا أنها منهجية هيكلية (*) structurale لها أكثر من علاقة بمشكلة المعنى أي بالدلالية sémantique والعلامية sémiotique وتدخل في نطاق هذه المنهجية مؤلفات بروب Propp وغريماس وجينت Genette وبريمون Brémond مثلا». (ص : 18).

---

(*) ناقدان تونسيان.
(*) ينبغي ترجمتها بعلم السرد.
(*) نفضل بنيوية.

كما يميز الناقدان في الظاهرة القصصية بين مكونات ثلاثة :
« 1 ـ الحكاية أو مجموع الأحداث المسرودة L'histoire racontée .
2 ـ السارد أو الحاكي Le narrateur .
3 ـ النص أو الخطاب القصصي Le texte narratif . (*) (ص : 16).

**شعرية البنية. فنية وواقعية البنية. ارتداد أم تجاوز ؟**

طالما أن السؤال مايزال مطروحا فما نوع الإجابة لدى يمنى العيد ؟.

ومن استقرائنا خطاب الناقدة العربية التوضيحي، نعاين ـ مثلما هو الشأن في خطاب خالدة سعيد ـ الإشارة إلى نسق البنية وإلى الطابع اللاشعوري للظواهر الآلية للغة الذي أبرزه كلود لفي ـ شتراوس في بسطه منهج الألسنية البنيوية التي أوضحت «أن للغة نظامها الخاص وأن لها كذلك دلالاتها المتعددة التي نعي بعضها ولا نعي بعضها الآخر». فعندما نستعمل هذه اللغة، فإن الدلالات التي لم نعها تتراكب والدلالات التي وعيناها لقول يمنى العيد : «البنيوية تفسر الحدث على مستوى البنية. فالحدث، هو كذلك بحكم وجوده في البنية، أي في نسق من العلاقات ذات النظام المستمر والمستمرة به البنية. قيام الحدث على هذا المستوى له استقلاليته وهو في قيامه محكوم بعقلانية هي عقلانيته التي هي عقلانية مستقلة عن وعي الانسان وإرادته. إنها الآلية [ (mécanisme) ] الداخلية للبنية». (ص : 35).

هذا، وإن المنهج البنيوي ـ في نظر يمنى العيد ـ ـ لا يتأسس على رصد أنساق البنية وحسب، بل على اكتشاف المجهول من مميزات الشكل والجوهري والثابت من البنيات الداخلية للبنية الشاملة لتبدل أشكال هذه الأخيرة وتغير مظاهرها. هكذا يبرز المنهج البنيوي منطق البنيات العميقة وطبيعتها العلمية في الممارسة سواء في حقل الأنتروبولوجيا أو حقل النقد الأدبي أو في غيرهما من الحقول لقول يمنى العيد : «رغم طابعه السريع والعام، إن المنهج البنيوي [قد] أثبت قدرته على كشف ما لم يكن معروفا من خصائص الشكل والظاهر، واستطاع أن يصل إلى العام المشترك. وإلى ماهو علمي، وإلى ماهو منطق كما أثبت هذا المنهج خصوبته فاعتمده الباحثون

(*) النص هو الشكل الناتج عن فعل سرد الراوي الذي صدر عنه هذا النص السردي.

في دراسة الأساطير ودراسة العقليات البدائية كما في ميادين عدة، منها ميدان النقد الأدبي». (ص : 37).

ورغم التقريض الذي حظي به المنهج البنيوي من لدن الناقدة العربية، فسرعان ما تحول لديها إلى تعريض في قولها : «النص أو النصوص الأدبية التي يمكننا أن ننظر فيها في استقلالها، كبنية، هي من حيث وجودها في المجتمع، عنصر في بنية هذا المجتمع. وإذا كان المنهج البنيوي لا يمكنه أن ينظر، بحكم عامل العزل، إلى هذه الصفة المزدوجة، أي إلى كونه بنية وفي الوقت نفسه عنصرا في بنية، فإنه، أي المنهج البنيوي، يتحدد كمنهج يقتصر على دراسة العنصر، كمنهج غير قادر على إقامة الجدل بين الداخل و «الخارج» أو بتعبير جدلي، على رؤية «الخارج» في هذا الداخل. إن إقامة مثل هذه العلاقة أو النظر بمثل هذه الرؤية هو نظر الفكر الماركسي كفكر جدلي تاريخي» (ص : 38).

على هذا النحو، يتبين أن يمنى العيد، بعد نعتها المنهج البنيوي بالسرعة والعمومية، تنعته الآن بالنقص باعتباره ثمرة تأثير عامل عزل بنية إبداعية صغيرة عن بينة مجتمعية كبيرة. على أن هذا النقص يجد تفسيره في عجز هذا المنهج عن إقامة علاقة جدلية بين هذه البنية أو تلك، بحيث تبدو البنية المجتمعية ـ مع كونها خارجية ـ داخل البنية الإبداعية. ولن يعوض هذا النقص ـ من وجهة نظر الناقدة ـ سوى الفكر الماركسي باعتباره فكرا جدليا تاريخيا قادرا على إقامة العلاقة بين البنيتين الإبداعية والمجتمعية لكون الأولى عنصرا من عناصر الثانية. ولم تقف يمنى العيد عند هذا الحد، بل انساقت إلى الخلط المبالغ فيه بين مفهوم الشعرية (أو الأدبية) ومفهوم البنيوية. هكذا غامت المفاهيم واندمجت في ذهنها إلى حد أنها لم تجد في إجرائية الشعرية سوى ما وجدته في المنهج البنيوي مثل التفكيك الوضعي لعناصر البنية لمعاينتها وفرزها ثم إحصائها إحصاء رياضيا وعقلانيا مغرقا في المنطقية، والكشف الدقيق للإواليات المتحكمة في مكونات البنية، وكذا الإبراز الصارم للأنساق وعلائقها التي تنتظم حركيتها في لحظة زمنية محددة وقارة قصد تشريح البنية لقول الناقدة العربية : «لقد كشفت «الأدبية» قوانين النص السردي الداخلية، وأدرجت بحثها المعرفي هذا تحت مفهوم الشعرية. في هذا البحث ركزت على القول Discours، أي على صناعة التركيب، من حيث هي صناعة أدبية فنية، كما ركزت على حركة انتظام العلاقة بين عناصر النص، مستفيدة من مفهوم التزامن البنيوي الألسني. غير أنها في كل ذلك، وبسبب عزلها النص، وصلت إلى جعل النص

هيكلية يشتغل نظامها ضمن لحظة زمنية ثابتة، مما فسح المجال، بشكل واسع ومغر لتحليل يكتفي بوضع النص تحت مشرحة الفرز والإحصاء. » (ص : 64 ـ 65).

غير أنه توجد ـ إلى جانب الملامح المشتركة الجامعة بين منهج الشعرية والمنهج البنيوي ـ ملامح فاصلة بين المنهجين نحاول مقاربة بعضها فيما يلي : فلئن كانت الشعرية تستفيد من المنهج البنيوي، فإنها تنتمي أصلا إلى الجمالية الشكلية ثم الشكلانية التي كانت تعاين الأشكال من منظور جمالي يستند إلى معايير الذوق الذاتي والموضوعي المتطور دوما، الذوق الفردي والجماعي، القائم والممكن. إنها جمالية لا تتوسل في مجال التعبير ـ على النقيض من المنهج البنيوي ـ إلا لماما بالمناهج الرياضية والإحصائية الصارمة. على أنه إذا كان المنهج البنيوي يبحث في البنية بموضوعية صرف، فإن الشعرية تبحث فيها بطريقة ناسفة لصرح ثنائية الذاتية والموضوعية. ولئن كان ماهو علمي هو الطاغي في المنهج البنيوي، فإن ماهو أدبي هو السائد في الشعرية. ذلك أنها هي المنهج الوحيد الذي لا يألو جهدا في تحرير المنهج البنيوي ذاته من عقلانيته المفرطة ومن دائرة البحث المغلقة وتخليصه من منطقيته الصارمة دون إلغائه. إنها تدمج معطيات البنية موضوع البحث في معطيات بنية مجردة واسعة هي بنية الجمالية الواقعية والمحتملة المساهمة في تحديث ذوق المبدع. إنها البنية الجمالية الشاملة المصطلح عليها بالأدب (La littérature) ، والتي تخلص هذا المبدع من أسر العلم الخانق وسجن عقلانيته الضيقة، وذلك ليلج حقل الأدب الأرحب حيث الجمال الفاتن والمتعة الروحية واللذة الفكرية والنفسية، وحيث تتاح له إمكانيات تعبيرية متنوعة، إمكانيات لغوية وأسلوبية تتولد عنها أشكال جمالية مفتوحة وتوليدية. وليس يخفى علينا أن مجال الأدب ـ وإن عايش العلم ـ هو مجال البنيات والدلالات، مجال الأشكال والمضامين، مجال الأساليب والأفكار، مجال التعابير والرؤيات، مجال الصيغ والرؤى، مجال الإحساسيات الواعية واللاوعية وقد تشكلت، مجال الرغبات وقد تجلت، مجال العواطف والإنفعالات وقد تجسمت، مجال التأثر ومحاولة التأثير بإبداع أشكال أدبية جميلة وجديدة. إن شعرية هذه الأشكال هي ما سينقذ ذاك المبدع من هوة الثنائية المتجلية في التعاقبية والتزامنية الضاربة في أعماق الوهم إلى الوحدة الزمنية طالما أنها هي البنية الحقيقية والواقعية، أو إلى اللازمنية التائقة دوما إلى الآتي المختلف. إن مفهوم التزامن ـ فلسفيا ـ هو الوعي الحاد بتطابق الأزمنة الثلاثة المعروفة في أقصر مدة زمنية تستغرقها ومضة برق أو دقة قلب. إن الكلمة لشبيهة بهذا القلم لأن له ماضيا وحاضرا ومستقبلا وإن وجد لأوجز لحظة وحسب بين أناملنا.

وبعبارة أوجز، فإن كان المنهج البنيوي متهافتا باستمرار على العلوم الرياضية أو كان راضخا دائما لإغرائها، فإن الشعرية توجد منها دوما في حالة فرار. ولئن كان المنهج البنيوي يحسب ـ من منظور تشييئي محض ـ الأشكال الأدبية الجميلة مجرد أشياء مادية كما هي باقي أشياء هذا العالم الطبيعية والإنسانية، فإن الشعرية تعتبرها أشكالا يفصح جمالها عن حيويتها وحركيتها. وأيا كانت الفروق بين المنهجين، فإن المنهج البنيوي كامن في الشعرية دون أن يطغى عليها.

لكن يمنى العيد تبالغ في شجب المنهج البنيوي لكونه موسوما ـ في نظرها ـ بـ «مكننة» البنية بتقليد طريقة صنعها وباعتبار هذه الطريقة مثالا يحتذى. هذا، وتلغي الناقدة كلية عناصر هذه البنية وعزلها وفرز بعضها عن بعض. إلا أنه من البديهي أن يتم إلغاء فعل الإنسان وإلغاء المعرفة إذا ما اكتفى المفكك بتقليد طريقة التركيب وحسب. من ثم نستنتج أنه من الممكن أن تحدث الناقدة العربية قطيعة مع المنهج البنيوي مع أن الجدلية الحقة تقتضي تحويله ـ حفاظا على موضوعيته وطابعه الوضعي ـ إلى الشعرية التي لا تلغي شعور المبدع الدافىء وخفقان قلبه الواعي المترائي من خلال جمالية فعله الإبداعي. هكذا تقفز يمنى العيد من المنهج البنيوي إلى المنهج الإجتماعي الذي لا يفصل العمل الإبداعي عن سياقه الإجتماعي الذي نبت فيه دون المرور بالشعرية بوصفها التركيب الجدلي بين المنهج البنيوي والمنهج الشكلاني والجمالي لقول الناقدة العربية : «أضف أن مكننة البنية، أو إعادة تركيبها، انطلاقا من عناصرها المفرزة، ومن نظامها المضاء، هو فعل لا يولد الهيئة، بل يكررها. وهو بذلك لا يكتفي بإلغاء حرارة الفعل الإنساني ونبضه الحي، إذ يعزله عن حوضه البشري الذي ينمو فيه ويحيا، بل يعطل فعل البحث المعرفي نفسه بمعناه الكشفي، الخلاق، ويصير فعل تعرف، فعل تذكر للنموذج الجاهز الذي يعيد إقامته بعد عملية التفكيك، وانطلاقا من عناصر يجمعها». (ص : 60).

إن هذا الموقف من المنهج البنيوي لشبيه إلى حد بعيد بموقف روجي غارودي (Roger Garaudy) من البنيوية بوصفها مذهبا مجردا لقول هذا المفكر الغربي : «بينما تزعم البنيوية المذهبية والمجردة أنها ترد كل واقع إلى البنية، من دون أن ترجع أبدا من البنية إلى النشاط الإنساني المولد لها، ومن دون أن تعترف أبدا، كما تقتضي ذلك بنيوية جدلية، بأن المنهج البنياني لا يمكن أن يدلل على كل خصوبته إلا بتكامله مع

المنهج التكويني الذي كان هنري فالون في أرجح الظن أول من أعطى مثاله على صعيد العلوم الإنسانية. »[1]

بيد أنه لا ينبغي تناسي أن مذهب البنيوية تجريدي، بينما المنهج البنيوي إجرائي يكشف العلائق والأنساق مثلما يكشفها المنهج الجدلي. والمنهج الجدلي الذي ستتوسل به الناقدة العربية هو المنهج البنيوي التكويني كما هو معروف لدى لوسيان غولدمان والمنهج الإيديولوجي كما عرف عند ميخائيل باختين لقولها : «لسنا هنا في معرض الكلام على النقد الحديث أو على اتجاهاته العدة بما فيها الإتجاه الماركسي المستفيد من إنجازات البحوث العلمية على اللغة وعلى البنية والذي يشكل، في حرصه على كشف المستوى الإديولوجي في النص، استمرارا للاتجاه الغولدماني (للنقد السوسيولوجي المسمى بالبنيوية التكوينية.) (. . .) لذلك أكتفي بالإشارة إليها لأقول إني اخترت العمل على النص انطلاقا من هذا التيار في خطوطه العريضة». (ص : 12).

إذن، ستشتغل يمنى العيد ـ في المرحلة الأولى ـ وكأنها تمارس منهج البنيوية بحيث تبتدىء باستخلاص البنية الدالة وتفكك عناصرها، ثم تحاول فهمها من خلال رصد العلاقات ومعاينة الأنساق التي تجمع هذه العناصر في وحدة كما تدل على ذلك المصطلحات البنيوية التي توظفها الناقدة مثل : البنية ـ النسق ـ النظام ـ العلاقات الداخلية، كما ستمارس ـ في المرحلة الثانية ـ المنهج البنيوي التكويني بحيث تصل هذه البنية الدالة ـ كي تفسرها ـ بالبنيات التي تنطلق بالتدريج من المركز ثم تتسع حتى تشمل اللحظة التاريخية والأحوال الإقتصادية وما أفرزته من فلسفة وفكر وأدب ومن ثم، ما أنتجته من تراكم معرفي وجدل طبقي وحوار اجتماعي كما تشير إلى ذلك العبارات التالية : الخارج ـ اللغة الغات ـ اللغات الكلام ـ الجماعي والفردي ـ مخزون الذاكرة التاريخية واللحظوية ـ المراكمة والتداخل في قولها : «ليس النص داخلا معزولا عن خارج هو مرجعه، «الخارج» هو حضور في النص ينهض به عالما مستقلا، عالما يساعد استقلاله على إقناعنا به أدبيا متميزا ببنيته، لما هو نسق هذه البنية، هيأتها ونظامها، وعليه فإن النظر في العلاقات الداخلية في النص ليست إلا مرحلة أولى تليها مرحلة ثانية يتم فيها الربط بين هذه العلاقات بعد كشفها وبين ما اسمه «الخارج» في النص، بل إن النظر في هذه

---

(1) روجي غارودي «البنيوية فلسفة موت الانسان» ترجمة جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت، 1979، ص 13.

العلاقات الداخلية هو أيضا، وفي الوقت نفسه، النظر في هذه العلاقات في النص.

ولكن ماهو الخارج ؟ هل هو الأحداث أم الوقائع المادية ؟ هل هو النصوص المرئية والمعاشة والمقروءة بهذا الشكل أو ذلك، بالعين والجلد والأذن، بنبض الدم والجسد ؟ إنه كل هذا وأكثر منه، إنه اللغة اللغات، واللغات الكلام، الجماعي والفردي، المنتظم والفوضوي، الباحث عن نظامه والساعي إلى تهديمه. . . وهو، بهذا المعنى، كل مخزون الذاكرة التاريخية واللحظوية. الذاكرة لا بمعنى التذكر، بل كمستوى للمتخيل، وكعالم لهذا المتخيل ينزاح في اتجاه استقلاليته ويملك، في هذه الإستقلالية، قدرة على المراكمة والتداخل، هائلة». ( ص : 12 ـ 13).

وبعد هذا الإستجلاء الموجز لموقفها من البنيوية التكوينية، نتعرض ـ ثانية ـ لموقفها من المنهج الإيديولوجي لدى باختين (Bakhtine) الذي بحث في فلسفة اللغة من وجهة نظر ماركسية. تتجلى رغبة الناقدة في ممارسة هذا المنهج في تفسيرها التوضيحي لمراحله بقولها :

«فالقول بأن الأدب مادته اللغة يعني :
**أولا** : مقاربته في مادته هذه على المستوى الإيديولوجي، وليس في هذه المادة كتركيب قواعدي، أو معجمي يهيكل النص، يحنطه بادعاء «الموضوعية» أو «العلمية» عن طريق التحليل والتفكيك. إن مقاربة القول على المستوى الإيديولوجي هي مقاربة في اللغة كتعبير، أو كصياغة حاملة للتناقض.
ثانيا : مقاربة القول الأدبي، لا في عزلته عن القول الآخر الناهض في حقول الثقافة، وفي بناها الفنية، مما هو مادته اللغة (الأدب بأنواعه) أو مما هو مادته غير اللغة، كاللون، والصوت.

نقارب القول الأدبي على المستوى الثقافي بالنظر في النص، في مادته اللغوية، فيها كتعبير، نقارب الإيديولوجيا في التعبير، قبل انتقال القول إلى بينة شكله الأدبي، او قبل أن نرى إليه في بنية شكله هذا، حيث يخلق القول الأدبي عالمه المحتمل، الذي يحل فيه التناقض أو الصراع المحمول في القول ـ اللغة كتعبير. » (ص : 73 ـ 74).

وهـذا يعني ـ بإيجـاز ـ أن النـاقدة العربية ستقارب النص من منظور المنهج الإيديولوجي المتبلور في الخطوات التالية :

1 ـ الإنطلاق من المستوى الأيديولوجي للنص.
2 ـ وصف النص في حقله الثقافي العام.
3 ـ التعامل مع النص بطريقة تتعدى بنية الشكل إلى مضمون اللغة بصفتها تعبيرا عن التناقض.

بيد أن هناك مجموعة من الأسئلة تطرح في هذا الصدد :

أ ـ ماهي أسس المنهج الإيديولوجي لدى باختين ؟
بـ ـ ما الأيديولوجيا ؟
ج ـ هل يوجد هناك فرق بيين التعبير اللغوي وبنية شكله ؟
د ـ كيف تتجلى الإيديولوجيا في النص ؟

يتأسس المنهج الإيديولوجي لدى باختين على التناقضات المجتمعية المجسمة في أشكال التعبير المختلفة. وبعبارة أدق، يجد الصراع المتجسد في تعارض الطبقات شكله الدال في اللغة (اللسان والكلام) أو في نسق الحديث وسياق التحدث العام. إن تقسيم العـمال تبعـا لتقسيم العمل ووفقا لقيمة الإنتاج، تتولد عنه تراتبية في الإنتـاج وعـلائقه، وتحكم الإيديولوجيا على هذا الإنتاج وعلائقه بمعايير تقييمية تتجلى في اللغة باعتبارها دلائل تتفرع إلى ثنائيات لقول ميخائيل باختين : «إن كل الأدلة خاضعة لمقاييس التقييم الإيديولوجي (أي : هل هو صحيح أو خاطىء، أو مصيب أو مشروع أو حسن ؟ ... الخ)، يتطابق مجال الإيديولوجيا مع مجال الأدلة : ويتوافقان بشكل متبادل. فحيثما كان الدليل كانت الإيديلوجيا أيضا. إن لكل ماهو إيديلوجي قيمة دلائلية (سيميائية)». [1] ويقول في مكان آخر : «في كل دليل إيديلوجي تصطدم قرائن قيمية متناقضة». [2]

---

(1) م. باختين «الماركسية وفلسفة اللغة» ترجمة محمد البكري ويمنى العيد، دار تبقال للنشر، البيضاء، 1986 ص : 19.
(2) نفس المرجع ص : 36.

لامراء أن قولة يمنى العيد تحليل لمراحل المنهج الإيديولوجي لدى باختين لقوله بـ :

« 1 ) عدم فصل الإيديلولوجيا عن الواقع المادي للدليل (بوضعه في مجال الـ «وعي» أو أي دائرة شاردة وغير معرفة) .
2) عدم فصل الدليل عن الأشكال المحسوسة للتواصل المجتمعي (باعتبار الدليل جزءا من نسق التواصل المجتمعي المنظم، وبأنه لا وجود له خارج هذا النسق إلا بوصفه شيئا ماديا) .
3) عدم فصل التواصل وأشكاله عن قاعدته المادية (البنية التحتية) . » [1]

هذا، وتعني الإيديولوجيا كل الأفكار والمعتقدات والتيارات المرتبطة بفترة تاريخية ما وبنظام اقتصادي معين وكذا بطبقة اجتماعية معينة . ويندرج ضمن هذا المفهوم الشامل مفهوما الإيديولوجيا السائدة والمستقلة . كما يتضمن مفهوم الإيديولوجيا السائدة معنى الميتافيزيقا الحديثة والأسطورة المعاصرة وكذا التحليلات التي تتناول أفكارا مفرغة من محتواها المحسوس ومجردات لا صلة لها بالواقع المادي الملموس. ويتضمن أيضا، وفي الآن ذاته، معنى الفلسفة الغامضة والسديمية المنبثقة عن مثالية ساذجة . [2]

وبما أنه لا وجود لأفكار بلا أشكال تعبر عنها، فإن الإيديولوجيا تتجلى كذلك وبصورة أعم، في اللغة المعبرة عن هذه الأفكار والمعتقدات والمذاهب الفكرية الكبرى. غير أن مفهوم التعبير نفسه في أمس الحاجة إلى توضيح . ولعل أحسن توضيح هو ما قدمه ميخائيل باختين ذاته بقوله : «إنه كل شيء يتجسد ويفصح عن نفسه ـ بعد أن يتم تشكيله وتحديده بكيفية أو أخرى داخل نفسية الفرد ـ موضوعيا للغير بواسطة هذه الشفرة من الأدلة الخارجية أو تلك» . [3]

وبعبارة أجلى، يتكون التعبير من كلمة أو عبارة أو جملة أو فقرة أو نص. . . كما يختلف مفهوم التعبير عن مفهوم البنية في المظهر لولا تماثلهما في الجوهر. إن التعبير بنية قد يختفي فيه أحد طرفي العلاقة ويتجلى الطرف الثاني في مثل قولنا : «حياة» .

(1) نفس المرجع، ص : 33 .
(2) –«Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Française», Paris, 1983, T : 3 p : 579-580. Paul Robert
(3) المرجع السابق، ص : 114 .

في هذا القول غابت كلمة «موت». أما البنية فهي تقتضي حضور طرفي العلاقة كقولنا : «حياة وموت». وعلى هذا الأساس، فإن المنهج البنيوي التكويني يتعامل مع الكلمة باعتبارها عنصرا في بنية سواء وجد العنصر الثاني أو فقد من العلاقة التي تحكم البنية. كل علاقة تنتج دلالة. تفهم هذه الدلالة ثم تفسر في ضوء الواقع المادي المحدد للوعي الطبقي الذي يجد تعبيره في باقي أشكال التواصل. أما المنهج الإيديولوجي فيتعامل مع الكلمة بوصفها دليلا سواء في حضور الثانية أو في غيابها. إن الحضور لديه ـ كالغياب ـ دال. وعليه، إذا كانت العلاقة مصرحا بها في المنهج البنيوي التكويني، فإنها في المنهج الإيديولوجي، ضمنية تارة ومصرح بها تارة أخرى. إنها روح البنية التعبيرية. على أنه إذا كان المنهج الأول يعتمد الدلالية البنيوية، فإن الثاني يعتمد السيميائية. غير أن الدلالية البنيوية والسيميائية تدعوان معا إلى ربط دلالة البنية الدالة ودلالة الدليل بالمرجع المادي.

تتجلى الإيديولوجيا ـ من وجهة نظر المنهج الإيديولوجي ـ في نوعية معرفة وقدرة وكذا فعل وملكية الراوي أو الشخصية الراوية أو الممثلة. أضف إلى ذلك القول الذي تثمن به هذه النوعية. كما تتجلى الإيديولوجيا في نوعية الأشياء المحيطة بالرواة والشخصيات ونوعية العلائق التي تصل بعضهم ببعض. لنتذكر في هذا الصدد أن القول والصمت في الرواية فعل دال وأن هذه النوعيات جميعها لغة تتخذ شكلا سرد أو حوار مشهدي أو مناجاة حوارية . . .

تتشخص الإيديولوجيا إذن انطلاقا من الشخصية وصفاتها وأفعالها وأقوالها وأفكارها، ومن الزمن والفضاء وكذا العلائق التي تربطها بباقي الشخصيات باعتبارها امتدادات أو نقائض لها. إلا أن الشخصية والصفات والأقوال والأفعال والأفكار والأزمنة والفضاءات بأشيائها بمافيها الحيوان والطير، لغة. إن الإيديولوجيا في العمل الروائي لغة اللغة. إنها اللغة الثانية التي تؤثر في المتلقي تأثيرا لا تتأتى متعته ولذته للغة العقلانية في الخطاب الإجتماعي والسياسي المباشر أو الخطاب الفلسفي المغرق في التجريد.

لقد أتاح البحث في إيديولوجيا النص الروائي ليمني العيد إمكانيات هائلة في التأويل. تستمد الناقدة العربية معايير هذا التأويل من نتاج «باختين» بصفة عامة ومن نقده لأعمال دوستويفسكي الروائية بصفة خاصة. وفي تنظيرات وممارسات «باختين» النقدية هذه، تمتزج الشعرية بالإيديولوجية. ومن هذا الإمتزاج تستخلص

يمنى العيد مفهوم «البنية الفنية الواقعية» الذي تأمل أن يتحقق في أعمال روائية عربية لقولها : «وهذا يوصلنا إلى نوع آخر من انحراف القول، إنه انحراف القول باتجاه بنية فنية متحررة من الراوي ذي الصوت الواحد (وليس من الراوي). أي باتجاه بنية التشكيل الديالوجي، بنية الأصوات الصراعية، بنية البحث عن الشخصية وبالتالي بنية الشخصية غير الجاهزة، بنية الخلق لعالم غير منسجم، لأنه في الواقع ليس كذلك، هذه البنية الفنية هي ما نرى تسميتها بالبنية الفنية الواقعية، والتي يمكن النظر إليها، ومحاولة كشفها، في بنية أعمالنا الأدبية (الروائية بشكل خاص) العربية». (ص : 77).

إن الناقدة العربية تطرح ـ في سياق حديثها عن مفهوم البنية الفنية الواقعية ـ إشكالية عبور الخطاب الإيديولوجي المباشر ذي الطابع السياسي والوعظي وذي النزعة الخطابية إلى بنية الشكل الفني الذي يخفي موقف الروائي الإيديولوجي. إنها إشكالية علاقة الروائي بالإيديولوجي. كيف تقول ا لرواية الإيديولوجيا دون السقوط في المباشرة ؟ بأي طريقة يعبر الروائي عن موقفه الإيديولوجي دون تحويل الروائي، بما فيه القصصي والحكائي والسردي خاصة والأدبي عامة، إلى خطاب في علم الإقتصاد وعلم الاجتماع وعلم السياسة ؟

لقد طرح كثير من النقاد مثل هذه التساؤلات، وبما أن مبحثنا لا يمس سوى جانب من جوانب هذه الإشكالية وهو موضوع البنية الفنية الواقعية لدى يمنى العيد، وبما أن المجال لا يتسع للبحث في جميع جوانب تلك الإشكالية، فإننا نكتفي بترديد ـ مع هؤلاء النقاد ـ قولتهم الموجزة والتي بإمكانها أن تصبح بدورها أطروحة للبحث : «إن أكثر الأعمال إيديولوجية ما كانت إيديولوجيته أخفى». [1]

إن غاية أولئك النقاد هو أن يختفي الإيديولوجي في الفني وأن يختلف هذا عن ذاك. بيد أن الإختلاف الذي تنشده يمنى العيد هو إنتاج بنية فنية تستمد واقعيتها من كونها تتميز عن بنية الإنسجام التي يغلب فيها صوت الراوي الواحد. وهذا يعني إنتاج بنية التناقض، بنية الصراع بحيث تتعدد زوايا الرؤية والأصوات حتى تتحرر الشخصيات من صوت الراوي القامع والكابت وكذا الضاغط والقاهر. ألا يعد هذا هروبا من الإيديولوجيا للوقوع فيها ؟

---

– Olivier Reboul «Langage et idéologie» P.U.F, Paris, 1980. p. 189. (1)

إن مفهوم البنية الفنية الواقعية لدى الناقدة العربية هو مفهوم البنية الحوارية، مفهوم الإيديولوجيا النقيض لقولها : «من هنا كان ظهور هذا الصراعي في القول السياسي أسهل، لأنه يبقى في حقله، ليس عليه أن ينهض في بنية شكل فني. إن نهوض هذا الصراعي في بنية شكل الفني هو أمر مرتبط بمفهوم جمالي لبنية النص، بنية الإنسجام والوحدة، أو بنية التناقض والصراع. في بنية الإنسجام يغلب صوت الراوي الواحد (الأعمال الروائية الرومنطيقية مثلا أو ماهو استمرار لها). في بنية التناقض تتعدد الأصوات بتعدد مواقع السرد ـ الذي تمارسه شخصيات غير جاهزة، شخصيات تتحرك بذاتها، شخصيات لا يحكي عنها صوت واحد يحاول إيهامنا بأنها غير جاهزة، وتبقى كذلك بمجرد أن هذا الصوت قادر أن يحكي عنها، وبمجرد أنها ليست هي التي تتحرك، وتنمو، في نسيج العلاقات السردية نفسه (مثال هذا النوع من الشخصيات غير الجاهزة شخصيات دوستويفسكي). (ص : 74 ـ 75).

وقد يتحقق التحرر من الرؤية الفردية ـ في نظر يمنى العيد ـ حينما ستتحول «البنية الفنية» من «بنية الإنسجام» إلى «بنية التناقض» التي تدرك الواقع بعمق، أي أن تصير «بنية فنية واقعية». وإذا لم يتيسر لها ذلك، فستبقى أسيرة الإيديولوجيا المهيمنة. أما إذا تحولت بنية الوحدة إلى بنية التعدد، فسوف تعبر عن الأيديولوجيا النقيض لقول الناقدة العربية :

«إن الانحراف باتجاه التحرر من الرؤية الواحدة هو انحراف نحو «الواقع» أو نحو **بنية فنية واقعية**.

ينحرف القول باتجاه الرؤية الواحدة، التي هي، عادة، رؤية من موقع الإيديولوجيا المسيطرة، ذلك أن هذه الإيديولوجيا المسيطرة هي التي تخلق، في تاريخ سيطرتها على الأدوات الثقافية بنية الشكل الجمالية، إنها بنية صوت الراوي الواحد، الراوي الفرد الذي يرى العالم من منظاره في الموقع الإجتماعي، والذي تتوحد في رؤيته، القيم، تتوحد تحت الصفة الإنسانية العامة». (ص : 76).

ما أكثر التساؤلات التي تثيرها الناقدة في هذه النصوص ! من بين هذه التساؤلات :

1 ـ ماهو الفرق بين بنية الشكل الجمالية والبنية الواقعية ؟

2 ـ أيكفي نعت الأولى بالوحدة والإنسجام كي نقيم الحدود الفاصلة بين البنيتين ؟

3 ـ أيجدي في شيء وصف الأولى بالتصالحية والثانية بالصراعية للتمييز بينهما ؟

4 ـ هل كان رد الناقدة ردا مقنعا على السؤال الذي افترضته فطرحته بهذه الصيغة : «ألا ينحرف القول باتجاه الرؤية الواحدة المناهضة للإيديولوجيا المسيطرة ؟، حينما أجابت قائلة : «أجل، قد، ينحرف القول في هذا الإتجاه، وهنا يعاني القول الأدبي مشكلته، التي هي خلق، لا القول الجديد، بل البنية الجديدة. ولذلك فهو يسقط في مستواه، أي يبقى قولا يتحرك على المستوى الإيديولوجي، من موقع النقيض. « (ص 76) ؟ وأي نقيض تعني يمنى العيد ؟ هل تعني النقيض المرحلي الجدلي أو التقيض ا لمتطرف الذي لا يتميز بشيء عن عن الأطروحة الأصل ؟

5 ـ هل يمكن الإقتصار على اعتبار البنية الأولى نتيجة الإيديولوجيا المسيطرة والثانية ثمرة الإيديولوجيتين ؟ وهل يتعلق الأمر بإيديولوجيتين أم بإيديولوجيات ؟ إيديولوجيات هي ما يجتمع في وعي واحد ! إذن فالقضية قضية وعي بالإيديولوجيات. ومادامت التخوم غائمة فيما بينها إلى حد أن ميشال سير (Michel Serres) يعرف الإيديولوجيا بقوله : «إن ما يسميه المرء إيديولوجيا ماهو أبدا سوى الخطاب الذي يرسم الموقع الذي يتموقع فيه من يتشبث بممارسة هذا الخطاب». [1] ينبغي أن نطرح بدورنا السؤال التالي : هل أحاطت معرفتنا بالإيديولوجيا إحاطة كاملة ؟ هل أدركنا الغاية وبلغنا الهدف فوصلنا إلى النهاية في استقصاء أبعادها وتجلياتها ؟ إن الإيديولوجيا تغمرنا وتلفنا. تعترينا وتسبقنا حيثما سرنا. تعبرنا وتفكر فينا. تفكر بلغتنا أو نفكر بلغتها. تنعكس على أفعالنا وسلوكاتنا وإحساساتنا وكذا أذواقنا ورؤياتنا. كما تلون بأصباغها أقوالنا وأعمالنا بما فيها أعمالنا الأدبية عامة والروائية خاصة حتى في حالة كونها ديالوجية. إذن ماهي الديالوجية ؟ إنها تداخل اللغات، وبعبارة أدق، إنها حوار اللغات.

6 ـ إذا كانت الناقدة تتأرجح بين «بنيةالشكل الجمالية» و «بنية الشكل» بعد أن حذفت منها صفة «الجمالية»، فإن السؤال الذي يطرح نفسه هو : ما الفرق بين الجمالي والفني ؟ ألا توجد علاقة وطيدة بينهما ؟

---

– Philippe Hamon «Texte et idéologie» p.U.F. paris, 1984, p. 58.(1)

7 ـ ماهي أبعاد هذه التصنيفة الثنائية الناتجة عن المعيارية والموقف الإيديولوجي المسبق الذي تتجنبه الشعرية ؟.

8 ـ ألا ينبغي ـ على النقيض من ذلك ـ وضع تصور ممكن لبنيات روائية محتملة ينهار فيها صرح هذه الثنائيات المنبثقة عن الإيديولوجيا المسيطرة بالذات ؟

9 ـ ألا يمكن لعمل روائي واحد أن يضم البنيتين معا مادامت الفروق غير واضحة بين ماهو جمالي وماهو فني ؟ ما المانع من أن يشكل ذاك العمل الروائي بنية وحدة وتعدد، بنية انسجام وتناقض، بنية صراع وتصالح، بنية فن وجمال، بنية صوت وأصوات ؟

لو رجعنا إلى مفهوم الحوارية الشاملة لدى «باختين» (يسميها تودوروف «نظرية الملفوظ» (Théorie de l'énoncé) الذي يتضمن التناص (intertextualité) والتهجين (hybridisation) وتعدد الخطابات والأصوات إن على مستوى الحوار أو على مستوى السرد، وسواء في الشعر أو الرواية، لوجدنا باختين ذاته ينعت بالديالوجية حتى المونولوج الداخلي.[1] ألا يعد وصف باختين هذا تبديدا لسحب الثنائية بين المونولوجية والديالوجية ؟

ذاك هو ما استشعرته الناقدة العربية ولكنه بقي مجرد انطباع ينتظر ـ باعتباره مشروع شعرية آتية ـ البنية الموضوعية. ويتجلى هذا الإنطباع الذاتي ذو الموضوعية الجنينية في قولها : «إن هذه البنية ليست هي بنية القول الذي يعبر إلى متخيل عالم منسجم، أو إلى عالم يحل تناقضه في متخيل، من موقع هذه الرؤية الواحدة (. . .) بل هي بنية القول الذي يعبر إلى متخيل عالم آخر، **عالم يخلق بنيته التي تكون ديالوجية أو قد تكون غير ذلك، والتي قد تكون بنية لها، بما تتميز به، صفة الواقعية**». (ص : 81) (التشديد مني).

هذا، وترتبط البوليفونية بالمنظور الإيديولوجي كما ذهب إلى ذلك أو سبنسكي (Uspenski) الذي وضع الشروط التالية ليتحقق تعدد الأصوات في الرواية :

«(أ) ـ عندما تتواجد عدة منظورات مستقلة داخل العمل.

(ب) ـ يجب أن ينتمي المنظور مباشرة إلى شخصية ما من الشخصيات المشتركة

---

(1) – T. Todory «Mikhaïl Bakhtine - le principe dialogie» seuil Paris, 1981.

في الحدث. أي بعبارة أخرى ألا يكون موقفا إيديولوجيا مجردا من خارج كيان الشخصيات النفسي.

(ج) ـ أن يتضح التعدد المبرز على المستوى الإيديولوجي فقط، ويبرز ذلك في الطريقة التي تقيم بها الشخصية (وهي الوسائل الممثلة للإيديولوجيات المختلفة) العالم المحيط بها». [1]

هكذا يكون سؤال الحداثة على النحو التالي : ألا يحاول مبدأ الحوارية القضاء على مبدإ الحبك (*) ؟ أليست الدعوة إلى الحوارية سوى دعوة إلى الوعي بهذه الحوارية ؟

نستنتج مما سبق ذكره أن يمنى العيد قد ارتدت عن البنيوية أو عن شعرية النص كما عرفت عند جينيت وتودوروف إلى شعرية القول كما عرفت عند باختين والتي ما فتئت تتحرك في إطار الشكلانية رغم محاولة «باختين» تجاوزها بأطروحة «الإيديولوجيا». وعلى هذا الأساس، ألا يعتبر موقف يمنى العيد من البنيوية هو موقف «باختين» من الشكلانية ؟

---

(1) سيزا أحمد قاسم «بناء الرواية»، ص : 135 ـ 136.

(*) اصطلح عليها بول ريكورب (La mise en intrigue) في المرجع السابق، ص : 146.

# خلاصة

اتضح لنا من خلال هذا الجرد المتأني لـ «لتنظيرات» في واقعها وآفاقها، أن سمر روحي الفيصل سيستخدم كل المناهج التقليدية (المنهج الإنعكاسي والتفسيري والتأويلي الفلسفي والإنطباعي) تقريبا إلى حد يبدو فيه المنهج البنيوي، في عمله الضخم، كما تبدو الأضواء المثبوثة والمتألقة في الليلة الظلماء.

أما خالدة سعيد، فإنها ستمارس المنهج البنيوي كما يتبين ذلك من المصطلحات البنيوية التي استعملتها في «تنظيرها» التفسيري والتوضيحي. إلا أن ممارستها هذه، ستكتسي صبغة خاصة لأن اهتمام الناقدة العربية سينصب ـ لا محالة ـ على الدلالة أكثر من البنية. كما أنها سوف لن تتخذ ـ على النقيض من ذلك ـ البنية الشاملة، بل معنى بنية جزئية معبرا إلى الدلالة موظفة المنهج التأويلي العارف والمحيط علما بكل شيء مع أن هذه المعرفة المطلقة وهذا العلم الذي لا تحده النسبية أمر مستحيل.

هكذا يتجلى لنا أن الناقدين سيمارسان ماشاع في النقد العربي شيوعا غير مؤسس حتى أصبح يعرف بالمنهج التكاملي. لذا سيحدث لهما ما حدث لباقي الإنتقائيين الذين يقبلون، بنفس الحماس، التحليل الأدبي الذي يستوحي أدواته من الحقول الأخرى كالحقل اللغوي والنفسي والإجتماعي والفكري. من مبررات هؤلاء أن موضوع هذه الحقول واحد هو الأدب. بيد أن وحدة العلم لا تتكون من وحدة الموضوع. ليس موضوع العلم معطى في الطبيعة وإنما هو نتيجة بناء. فتحليلات فرويد لا تنتمي إلى «علم الأدب» بقدر ما تنتمي إلى علم النفس التحليلي وكذا تحليلات بليخانوف، فهي تصنف ضمن علم الإجتماع الإقتصادي. إذا تأتى لها أن تشتمل على جودة ما، فإنها تنتسب ـ إذاك ـ إلى علم الأدب لا إلى تعليق أدبي متسيب. كيف يتم حشر تحليل نص أدبي تحليلا نفسيا أو اجتماعيا في صلب علم الأدب إذا كان غير جدير حتى أن يعد جزءا من علم النفس أو علم الإجتماع؟ (1)

---

T. Todorov «poétique» seuil, points, 1968, p : 22-23. (1)

لو استخدم الناقدان العربيان المنهج الحديث المعروف بالمنهج البنيوي التكويني، لكان هذا الأستخدام أقرب إلى توظيف يمنى العيد للمنهج البنيوي أو الشعرية إلى جانب المنهج البنيوي التكويني والمنهج الايديولوجي كما عرف لدى باختين لقولها : «إنه مسار تقاطع، ويتقاطع مع «الواقعية» في ذهابها باتجاه المرجع، كما يتقاطع مع «الأدبية» في ذهابها باتجاه النص، في قوانينه الداخلية، وباتجاهاته في شكليته، من لوكاش إلي باختين إلى غولدمان، وفي هذا التقاطع ومعه، وفي هذه الافادة من الانجازات القائمة في ميدان الممارسة النقدية الحديثة، من المفاهيم البنيوية، ومن علم الألسنية، ومن علم المعاني، ومن علم الدلالات، ومن علم سوسيولوجيا الأدب، وسوسيولوجيا القراءة. . كان هذا المسار النقدي القلق، الباحث في النصوص الأدبية عن معرفتها في بنيتها الأدبية. ولئن كان مع غولدمان أميل إلى السوسيولوجيا، فإنه مع باختين كان أقدر على التقاط ما يمكن تسميته بـ **واقعية البنية الفنية**». (ص. 68).

من خلال هذا المقطع النقدي، يتضح أن الناقدة العربية لا ترصد، في ربطها دلالة البنية بالواقع الاجتماعي، الائتلاف والاختلاف بين البنيوية والأدبية. كما لا تبرز كون الأدبية تعتمد الألسنية والأسلوبية والنحو والبلاغة لمقاربة النص باعتباره ظاهرة قائمة بذاتها. وفضلا عن ذلك، لم تشر إلى أن ناقد الأدب يدمج هذه الظاهرة - أثناء وصفها - في بنية مجردة أوسع وأشمل هي بنية الأدب، ثم يستخلص الخصائص الشكلية والمميزات الجمالية باعتبارها العناصر الأدبية التي تجعل تلك الظاهرة منتمية إلى حقل الأدب. وبعد إجابته المستفيضة والدقيقة على ماهية الأدب باعتبارها حصيلة التراث والثقافة وكذا المثاقفة والوعي الناتج عن الأوضاع الاجتماعية، يقارن الظاهرة الأدبية بماهية الأدب تلك ويصوغ هذه المقارنة في نظرية. فإذا اطلع المبدع على هذه النظرية، سيحولها إلى ممارسة تجد حقيقتها في عمل روائي مغاير. هكذا تتموقع ممارسة ناقد الأدب في قلب جدلية الوصفية والمعيارية. بيد أن يمني العيد لم تقتنع بالأدبية بصفتها منهجا معاصرا يغوص في أعماق جمالية الظاهرة الأدبية لاستخراج الدرر الأدبية ليصفها ثم يجري مقارنة بينها وبين مفهوم الأدب القائم والممكن بحيث تصير هذه المقارنة المهاد النظري لكل إبداع آت لقولها : «إن الأدبية تبدو غير مقنعة» (ص : 67)، غير أن السؤال الذي يفرض نفسه هو : هل الأدبية غير مقنعة أم غير مفهومة ؟

لعل عدم الفهم المعمق والإستيعاب الكامل لمضمون الأدبية هو الذي جعل الناقدة العربية ترتد عنها إلى الفنية أو الشكلانية كما عرفت عند باختين بحيث

تتجاوز البنية الأدبية وجماليتها التعبيرية إلى تفسير دلالتها تفسيرا اجتماعيا أو إيديولوجيا.

ومن هذا المنطلق، تتميز عنها نبيلة إبراهيم سالم لتوقها إلى دراسة القصص الجمعي والنص الروائي اعتمادا على نظرية التواصل التداولية لاكما عرفت عند باختين، وإنما كما عرفت عند جاكوبسن، وعلى منهج بروب ذي الوحدات الوظيفية المستخلصة من استقراء الحكايات العجيبة ومنهج غريماص في تحليلاته البنيوية والدلالية والسيميائية. إلا أن القلق هو النتيجة الطبيعية لمحاولة استخدام كل هذه المناهج دفعة واحدة.

هذا هو مطمح موريس أبو ناضر الذي سيستند، في ممارسته، إلى نظرية المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية على صعيدي الجملة والنص وتبعا لمستويات الوظائف والأعمال، وحسب نسق بنيوي دلالي ودليلي.

أما سيزا أحمد قاسم فتستهدف تحليل مكونات الخطاب الروائي متوسلة بالمنهج البنيوي وبشعرية جينيت وأوسبنسكي.

لولا بعض الفروق الدقيقة لكان هدف سيزا أحمد قاسم هو هدف سعيد يقطين الذي يتطلع إلى دراسة البنية السردية من زاوية المظهر القولي وإلى دراسة المظهر التركيبي في إطار نظرية التلقي.

إذا كان هذا هو موقف النقاد العرب من المنهج البنيوي بصفة أشمل، فما هو موقفهم من الشكل والمضمون؟

# الفصل الثاني

**من ثنائية الشكل والمضمون إلى وحدة البنية في الأعمال النقدية الآتية :**

1 ـ «ملامح في الرواية السورية» لسمر روحي الفيصل.
2 ـ «بناء الرواية» لسيزا أحمد قاسم.
3 ـ «حركية الإبداع» لخالدة سعيد.
4 ـ «في معرفة النص» ليمنى العيد.
5 ـ «نقد الرواية» لنبيلة إبراهيم سالم.
6 ـ «الألسنية والنقد الأدبي» لموريس أبو ناضر.
7 ـ «القراءة والتجربة» لسعيد يقطين

بعـدما وقفنا على رغبة بعض النقاد العرب في ممارسة المنهج التكاملي لتأويل الدلالة ورغبة البعض الآخر في ممارسة المنهج البنيوي، نتعرض الآن لنظرة جميع النقاد العرب إلى الشكل والمضمون.

إن البحث عن وحدة الشكل والمضمون من وجهة نظر البنية، بحث إجرائي ومحك يتيح التعـرف على مستـوى استيعـاب ومـدى تمثـل النقاد العرب للمنهج البنيوي، كما يشـير إلى الكيفية التي ستتم بها ممارسة هذا المنهج في نقد الرواية. وعلاوة على ذلك، سيكشف نوعية رؤية هؤلاء النقاد إلى هذا الجنس السرد ـ حواري الطويل بالإجابة على السؤال الآتي : أهي رؤية أحادية أم ثنائية البعد ؟ أهي رؤية تصل أم تفصل بين عنصري البينة ؟

وقبـل الإجابة، يقتضي الأمر طرح السؤال التالي : ماهي الثنائية ؟ ولمقاربة مفهوم الثنائية، يستلزم الأمر التمييز بين موقفين مختلفين تتخذهما الذات في نظرتها إلى العالم :

أ ـ موقف الناظر إلى ذات أو موضوع ذي جانبين متصلين من جانب واحد وحسب. إنه موقف ذو بعد واحد أو موقف أحادي البعد وأغرق في الثنائية.
ب ـ موقف من يدرك جانبي الموضوع ولكن يراهما منفصلين بحيث يصب اهتمامه على الجانب الأول حتى إذا فرغ منه، انتقل إلى الجانب الثاني. إنه موقف ثنائي البعد إذ يغفل العلاقة الجدلية القائمة بين جانبي الموضوع لكونهما يشكلان وحدة دينامية. إن الرؤية التي تنظر إليهما في وحدة رؤية غير ثنائية بل رؤية جدلية.

بعد هذه المقاربة التذكيرية بالموقف الثنائي والموقف الجدلي، يمكن التساؤل عن نوعية الرؤية إلى الشكل والمضمون لدى سمر روحي الفيصل في نقده للرواية.

يصرح الناقد بوجهة نظره في قضية هذين المكونين الروائيين الكبيرين في قوله: «ولأن الرواية نسق من الألفاظ يعبر عن مضمون معين، فلقد التزمت بتحليل [مضمون] الرواية أولا ثم حاولت قياس مدى تعبير الشكل الفني عنه. وكان فصلي بين الشكل والمضمون افتراضيا بهدف تيسير التحليل، ولم يكن نابعا من إيماني بإمكانية وجود الفصل [بينهما] في واقع الرواية المدروسة. ذلك أن تقويم الشكل يرتبط بمدى أدائه لوظيفته، أي بمدى تأثيره في القارىء تبعا لعناصر الإنسجام والوحدة والاتساق الموجودة فيه، القادرة على إيصال المضمون أو تبيان خلله، ويلاحظ القارىء أنني انصرفت ـ في كل رواية ـ إلى أبرز نقاط الشكل الفني، فقست مدى تعبيرها عن المضمون». (ص: 7 ـ 8).

من خلال هذا الخطاب النقدي العام، نستشف المنهج الذي سيمارسه الناقد على معنى ومبنى العمل الروائي. كما نستشف بوضوح أن الرواسب النقدية العربية الماضوية لا تزال عالقة بذهن سمر روحي الفيصل الذي تأثر من سبقه من النقاد القدامى منذ ابن قتيبة إلى يوسف نجم. ذلك لكونه لم يتخلص بعد مما نفذ إلى لاوعيه واستقر فيه من خطابات نقدية ما برحت تردد في العصر الحديث ماكان سائدا في العصور القديمة. كما أنه لم يتفحص التراث النقدي حتى يستخلص الجيد منه وحتى لا يقتصر على رؤية نقدية دون أخرى مناقضة لها أو يتجاهل تجاهلا كليا النقد «البنيوي» العربي كما عرف لدى عبد القاهر الجرجاني. لو اعتمد سمر روحي الفيصل هذا الأساس النقدي المتقدم في تراثنا النقدي، لتخطى الثنائية التي تسم بميسمها المنهج النقدي القديم المؤسس على القياس. لكنه راح يتوسل ـ على عكس ذلك ـ بالمنهج اللغوي والبلاغي الذي يوظف المصطلحات البلاغية توظيفا تعوزه

الـدقة. فمصطلح المساواة ـ مثلا ـ يتنازع دلالته مصطلحان بلاغيان آخران غير دقيقـين بدورهما هما : الإيجاز والإطناب مثلما يتنازع مصطلحا الإنسجام والتنافر شكل ومضمون الرواية.

فعلى الرغم من اعتراف الناقد بأن الفصل بين الشكل والمضمون مؤقت ولغاية غير صادرة من أعـماقـه وهي «تيسير التحليل»، فإن لغته تحمل في طيها دلالات ومفـاهيم تحدد تصـوره وتكشف عن موقفـه الازدواجي من بنية العمل الروائي. وحسب الحقل الدلالي الاستبدالي والإيحائي، فإن كلمات قياس وانسجام واتساق ووحدة التي يمكن استبدالها بالمساواة والتساوي والمستوى والتطابق والتعادل وكذا التـآلف والاقـتران والالتحام والتناغم، تستلزم شيئين منفصلين كما توحي بذلك صيغة «تفاعل» التي يتشكل منها معظمها. وعلى العموم، فدلالات هذه الكلمات تشير إلى الرؤية الثنائية التي تطالب بالتطابق بين شيئين لا تفاوت بينهما. هذا، وإن مقولتي الإيجاز والإطناب ضربان من الوهم والخيال ومصيرهما إلى زوال من حقل البلاغة. لماذا ؟ لأنهما يتأسسان على التأويل الدلالي ويتضمنان أيضا ثنائية. قد تنفرد مقولة المساواة بالاستمرارية والخلود، بل يمكن أن تصير من المسلمات والبديهيات التي تنكـر كل برهنـة واستدلال، شريطة أن تتحول دلالتها مما يفهم من معادلة 1 = 1 إلى ما يفهم من معادلة 1 × 1. على هذا الأساس، فمعنى المساواة يصبح هو الوحدة التي يندغم فيها شيئان فيصيران شيئا واحدا. في هذه الحال، سترفض المساواة كل نفي أو إثبات. أما الإيجاز، فلقد كان يدل قديما على أن الشكل أصغر من المضمون بينما كان الإطناب يدل على أن الشكل أكبر من المضمون. كما كانت المساواة تدل ـ باعتبارها مرحلة وسطى ـ على التساوي بين الشكل والمضمون. لا مراء إذن في أن أساس هذا التصور هو القياس الذي كان ينظر إلى اللفظ والمعنى منفصلين ويتعامل معهما كطرفي معادلة. هكذا يتناول كل طرف على حدة، ويقيس هذا بذاك في ثنائية لن يتصل طرفاها أبدا. كما أنه لا جدال في أن مثل هذه اللغة تذكر بلغة الفقه السائدة في كل المجالات المعرفية في تاريخ الثقافة العربية القديمة. لذا تختلف الـرؤية الحـديثة عن الرؤية القديمة في هذا التصور. وحسب الرؤية الحديثة، لا وجود إلا للوحدة سواء في حالتي الإيجاز والإطناب أو في حالة المساواة.

وإذا حاولنا أن نتأمل أكثر، سنجد أن الرؤية القديمة وليدة تصور مثالي شبيه بالتصور الهيغلي الثنائي الرومانسي الذي يفصل الروح عن المادة في عرضه لتطور الفن عبر التاريخ. رأى هيغل (Hegel) أن المادة، في النحت القديم، كانت طاغية

على الروح ولم يتحقق الإنسجام بين المادي والروحي سوى في الفن اليوناني. أما في العصر الحديث، عصر الرومانسية، فقد اختل التوازن إلى حد سيطرت فيه الروح على المادة.

غير أن هيغل قد تراجع عن هذا الموقف المثالي في كتابه حول الجدلية فأكد أن التناغم هو السائد بين المادي والروحي.

أما سمر روحي الفيصل، فقد استمر يطالب ـ برؤية ثنائية معيارية ـ بالتطابق بين الشكل والمضمون لقوله: «وعلى أية حال فمقاس الشكل الفني لم يأت مطابقا لمقاس المضمون». (ص: 156). كما ينظر إليهما كطرفي معادلة لا حل لها في قوله: «إن المنزلة الخاصة التي تحتلها رواية «وردة الصباح» نابعة من كونها حققت المعادلة الصعبة بين المضمون والشكل.» (ص: 13).

وانسجاما مع الرؤية المنهجية النقدية العتيقة، اعتبر الناقد الشكل وعاء والمضمون محتواه. وما حديثه عن الجدلية، إلى جانب الثنائية، إلا ثنائية جديدة تولدت عن الأولى ولن تقتلع جذورها سوى إذا تم الوعي بالتحام الشكل والمضمون في بنية واحدة. إن الوعي بوحدة عناصر البنية هو الذي سيقضي على كل ثنائية. كما أن الوعي بالوحدة بين المبنى والمعنى لا يعد مقياسا للنجاح أو الفشل لأنه شيء قبلي وبدهي بحيث يستحيل أن يكون موضوعا للبحث البعدي خلافا لما جاء في قول سمر روحي الفيصل: «ومادمنا نؤمن بالعلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون فمن البدهي أن نحاول سبر الشكل في كونه استطاع حمل المضمون المطروح في الرواية أو أخفق في ذلك». (ص: 52).

إن رحلة الناقد للبحث والكشف رحلة إشكالية لأن الطريق انتهت حيث بدأت الرحلة. لا يبحث المرء عما هو كائن بقدرما يبحث عما ينبغي أن يكون. إن رحلة البحث عن المعلوم مستحيلة وممكنة لارتياد آفاق المجهول. بداهة، يكون البحث عن الغياب لا عن الحضور.

إن لكل شكل مضمونه مهما تكن حدوده.

إذا كان المضمون هو مجموع المعاني المعبر عنها، فإن هذه المعاني لا نهائية في

التفكير التوليدي والتأويلي الفلسفي التأملي. والشكل لا محالة ـ إذاك ـ قاصر على حمل المضمون اللانهائي.

لا يكون الشكل قاصرا إلا في وعي الناقد المؤول الذي لا ولن يقنع بمضمون الشكل.

أما الناقد الذي يعتبر الشكل مضمونا والمضمون شكلا، فهو يدرك بحق العلاقة الجدلية القائمة بينهما. وحسب الرؤية الجدلية لدى هذا الناقد، فإن قصور المضمون تابع لقصور الشكل. وحتى في حالة كون الناقد بنيويا تكوينيا لا يقتنع بفهم البنية، فإنه يتعذر عليه، في هذه الحال، حصر أصولها واستقصاء جذورها التكوينية مهما يعمل الفكر لتفسير دلالتها لتطور العصور وأخذ لاحق عن سابق إلى ما لانهاية له.

ينتج عن ذلك كله، أن سمر روحي الفيصل ناقد غير بنيوي لكونه لا يدرك مفهوم البنية إدراكا عميقا ولكونه يحكم على الشكل بالعجز عن الإفصاح عن المضمون بقوله: «قصور الشكل الفني في التعبير عن مضمون الرواية». (ص: 295). إنه ليتخذ المضمون مقياسا للحكم على الشكل إذ يستعمل مصطلح «المستوى» الدال على التساوي الحاصل بينهما وكأنهما شيئان وضع في كفتي ميزان في قوله: «ولقد جاء الشكل الفني على مستوى المضمون (...) وجاء المضمون على مستوى الأسلوب» (ص: 353 ـ 355). يدل هذا القول أيضا على أنه يتعامل معهما وكأن هذا ليس هو ذاك. إنها رؤية عزل وفرز. هذا، وإن ذلك الحكم على الشكل والمضمون لا يعتبر حكما بقدر ما يعتبر إقرارا بحقيقة وهي ائتلافية الشكل والمضمون.

ورغم اطلاع الناقد على بعض النظريات البنيوية لدى معاصريه مثل خلدون الشمعة، فإنه ـ حتى في الممارسة ـ يبدأ بتحليل المضمون ويفسره من الوجهة الإجتماعية والفلسفية... كما أنه يطرح، قبل الشروع في دراسة الشكل، السؤال اللازمة: «مامدى تعبير الشكل عن مضمون الرواية؟» الذي يردده عددا من المرات يساوي عدد الروايات المنقودة (23 رواية) بحيث تمتد فترة الإنتاج المختارة إلى أن تبلغ عشرة أعوام حسب ماجاء في المقدمة التي يقول فيها: «إن الاختيار قد وقع على العقد الأخير (1968 ـ 1978) ليكون ميدان البحث كما يلاحظ أن هناك اختيارا لثلاث وعشرين رواية سورية». (ص: 5).

أما سيزا أحمد قاسم، فقد عبرت عن وجهة نظرها في مسألة الشكل والمضمون في سياق حديثها عن تأثر نجيب محفوظ بمدارس أدبية مثل واقعية بلزاك وطبيعية زولا ومدرسة الروائيين الإنجليز، ومن ثم، بما أدلوا به من آراء حول الإبداع الروائي. وتومىء وجهة نظرها هذه إلى موقفها الثنائي من تلك المسألة. يتجلى هذا الموقف في التقديم الذي وضعته لأطروحتها التي تنتمي إلى حقل الدراسات الأدبية المقارنة. في هذه الأطروحة، تقارن الناقدة بين أدب نجيب وأدب الغرب انطلاقا من الشكل الذي تقول فيه: «وإذا كان نجيب محفوظ قد تأثر بهذه المدارس، فهذا التأثير لا يكون في العموميات من حيث الأفكار والموضوعات أو التيمات مثل فكرة الوراثة عند زولا أو نقد المجتمع عند بلزاك أو عرض أسرة برجوازية عند جلزورذي، فإن مثل هذه الأفكار مطروحة على قارعة الطريق كما يقول الجاحظ في متناول كل فنان يستطيع أن يفيد منها، بالإضافة إلى أنها موجودة في مجالات مختلفة غير الأدب. أما الأساس بالنسبة لعناصر التأثير، فيكمن في المعالجة والأسلوب لا في الفكرة العامة أو الموضوع، والأدلة الوحيدة المعتمدة يجب أن تتجلى في النصوص الأدبية نفسها بكونها بناء لغويا متكاملا، والذي يهمنا هنا هو التقنيات والأساليب والأبنية حيث إن الذي نناقشه هو ظهور شكل أدبي جديد لا انتشار أفكار جديدة في نواحي الحياة المختلفة». (ص: 18).

من خلال دلالة هذا الخطاب، «التنظيري»، يظهر أن رؤية الناقدة إلى العمل الروائي واقعة تحت تأثير مقولة الجاحظ المشهورة والموسومة بالثنائية لتفريقها بين اللفظ والمعنى لا تحت تأثير مقولته الثانية المغمورة والنافية للثنائية بينهما والقائلة بتشاكلهما في قوله: «إلا أني أزعم أن سخيف الألفاظ مشاكل لسخيف المعاني. وقد يحتاج إلى السخيف في بعض المواضع، وربما أمتع بأكثر من إمتاع الجزل والفخم من الألفاظ والشريف الكريم من المعاني». [1] ولقد تصدى الجرجاني للرد على الجاحظ في مقولته الأولى المشهورة لدحض وتفنيد مذهبه فيها بقوله: «وإنما كان يتصور أن يصعب مرام اللفظ من أجل المعنى أن لو كنت إذا طلبت المعنى فحصلته احتجت إلى أن تطلب اللفظ على حدة وذلك محال». [2]

إذن، تؤكد قولة عبد القاهر الجرجاني أنه يستحيل أن توجد أفكار «ملقاة على قارعة الطريق» بغير أشكال أدبية أو غير أدبية، شفوية أو كتابية تعبر عنها. لا أفكار

---

(1) عمرو بن بحر الجاحظ «البيان والتبيين»، مكتبة الخانجي، مصر، 1960، ج 1، ص: 145.

(2) عبد القاهر الجرجاني «دلائل الإعجاز»، دار المعرفة، بيروت، 1981، ص: 49.

إلا وهي أشكال مطروحة على الرصيف أو خلف واجهات المكتبات أو على رفوف الخزانات أو متداولة في المدارس والجامعات، في مجالس الليل والنهار، في الشوارع والمقـاهي، في المنازل والأندية. . . لذا، فما البحث في الأشكال سوى بحث في الدلالة المحايثة لها، وما من شكل إلا وهو دلالة كما أنه مامن دلالة إلا وهي شكل. نتلقى هذا الشكل إما بطريقة شفوية (خبر، قول، مقولة، مثل، حكمة، حكاية، نشيد، أغنية. . .) وإمـا بطريقـة كتـابية (جـريدة، مجلة، رسـالـة، كراسـة، كتاب. . .) حتى حينما نكون في حالة صمت، فإن الصمت يتكلم إذ تتخذ الدلالة شكلهـا التعبـيري في الذهن كما تتخذ شكل ملفوظ عند التلفظ. هكذا يتحول «الصمت» إلى أصـوات دالـة لحظة اشتغـال جهـازنا الصوتي للتعبير عن أفكارنا شفويا، أي بأشكال شفوية. أما في الكتابة، فتصير أفكار الأشكال الذهنية غير المـرئية، أشكـال أفكار مرئية. وعلى هذا الأساس، فوجود الأفكار بغير أشكال، ضرب من الخيال. وانطلاقا من هذه الحقيقة، فإن البحث الممكن والموضوعي الذي ينبغي أن يتوجه إليه الأهتمام، هو البحث عن درجة الأدبية في هذه الأشكال.

أمـا خالـدة سعيد، فهي تخالف وجهة نظر سيزا أحمد قاسم بتحويلها ـ من منـظور بنيوي ـ ثنـائية الشكل والمضمون إلى وحدة البنية غير المنفصمة العناصر بحيث صار الشكل لديها مضمونا كما هو الشأن لدى تودوروف الذي قال: «إن أحـد أسبـاب وجـود مفهوم البنية هو هذا السبب بالذات: تجاوز ثنائية الشكل والمضمون القديمة، لاعتبار العمل الادبي في كليته ووحدته الدينامية». [1]

وتجدر الإشارة هنا أيضا إلى أن الناقدة لم تقف عند هذا الحد، بل تجاوزته حينما اعتبرت الشكل موقفا حيويا يعبر عن نظام العلاقات المتفاعلة في النص الروائي إذ قالت: «لا وجـود لما يسمى عادة بالمضمـون والشكـل. فنحن إزاء الشكـل ـ المضمـون. لأن ما يسمى عادة بالشكل، يتخذ هنا طبيعة جديدة، يصبح موقفا ونظاما للعلاقات، نظاما للحركة». (ص: 100).

وإذا ما انتقلنا من موقف خالدة سعيد إلى موقف يمنى العيد من قضية الشكل والمضمون، فإننا سنلاحظ أن هذه الأخيرة تسير في ذات الإتجاه إذ تؤكد ـ من منظور الواقعية في الأدب ـ أن واقعية الرواية كامنة في بنيتها لا في شكلها أو مضمونها.

---

- Tzvetan Todorov «**Introduction à la littérature fantastique**» Seuil, points, Paris, 1970, p : 100. (1)

تدعم الناقدة نظرتها البنيوية هذه إلى العمل الروائي ، بفكرة مؤداها أن إحداث أثر واقعي في المتلقي رهين بوحدة الشكل والمضمون . ذلك أن الأثر الواقعي ناتج عن دينامية البنية الروائية كلها لقول يمنى العيد : «إن واقعية النص ليست في «مضمونه» ولا في «شكله» ولا في الرؤية فيه ، بل هي في قدرة بنية النص على إنتاج أثر واقعي . » (ص : 85) . تعود جذور تلك الفكرة - ولاشك - إلى نظرية التلقي التي لمستها الناقدة هنا لمسا خفيفا لا يدعمه وعي نقدي عميق بجميع أبعادها على مستوى البنية والدلالة .

إن الشكل - في نظر الناقدة - هو الذي يحتضن الدلالات التي يجب على النقد - متوسلا بالمنهج البنيوي - إبرازها من خلال العلائق الدينامية لعناصر البنية كما يتجلى ذلك في قولها : «معتمدا المنهج البنيوي، يستطيع النقد أن يضيء بنية النص ، أن يرى حركة العناصر ، وأن يصل إلى الدلالات فيه» . (ص : 38) .

إذا كان هذا هو موقف يمنى العيد من تلك القضية ، فما هو موقف نبيلة إبراهيم سالم منها ؟

إن موقفها امتداد لموقف يمنى العيد . ذلك أن نبيلة إبراهيم سالم توحد بين اللغة والدلالة . لذا ، يعتبر موقفها موقفا بنيويا مناهضا لموقف الناقد التقليدي الذي ينظر إلى الدلالة مستقلة عن لغتها . وموقف هذا الناقد التقليدي موقف عبثي يبحث عن التطابق المتحقق مسبقا بين اللغة والدلالة ويجعل من هذا التطابق أفقا للانتظار ومعيارا للحكم رغم كونه تحققا قبليا في بنية الرواية لقول الناقدة : «انقضى زمن دأب فيه نقاد القصة على الفصل بين لغتها ومحتواها ، واكتفوا بدراسة القصة من ناحية عناصرها التقليدية وهي حبكتها وعقدتها وشخصوها ، وعلاقة هذه الشخوص بعضها ببعض ، وذلك بقصد الكشف عن مغزاها . وكل ما يطلبه الناقد في هذه الحالة من لغة الرواية ، هي ألا تكون متناقضة أو متعارضة مع مضمونها» . (ص : 25) .

ومثل جميل شاكر وسمير المرزوقي ، فإن مورس أبو ناضر لم يثر هذه المسألة لاعتباره إياها مجرد مشكلة وجدت حلها في النقد البنيوي . لذا ، حاول تفادي مصطلحي الشكل والمضمون ليعوضها بمصطلحات بنيوية استعارها من جماعة Mu التي اقتبستها بدورها من لويس يلمسلاف مثل : **شكل التعبير ومادته وشكل**

المضمـون ومـادتـه لقول الناقد : «هذا التوضيح نستعيره من» جماعة M »، التي استعـادت التمييز الذي اقترحه لويس يمسلاف (L.Hjelmslev) بين شكل التعبير forme d'expression ومادته من جهة، وشكل المضمون forme de contenu ومادته من جهة ثانية وعبرت عنه بالشكل التالي :

(. . .)

بنية الدلالة الألسنية

| | المـــادة | الشكـــل |
|---|---|---|
| التعبيـر | الـروايـة ـ الفيلـم الصـور المتحركـة | الكلام السـردي |
| المضمـون | عالـم الواقـع والخيـال ـ أحـاديث واقعيـة أو متخيلـة | القصة بحـد ذاتـها |

الرسم الثاني. » (ص : 21 ـ 22).

أما سعيد يقطين، فيكتفي في هذه المسألة بإشارة موجزة إلى تبنيه المنهج البنيوي في تحليل بنية النص وتفكيك عناصرها وكذا الكشف عن مكوناتها لقول الناقد : «ولعل الدلالة ذاتها، هي التي جعلت العديد يسم القراءة الجديدة بـ «الشكلية»، وهـو لا يرى فيها إلا جانب إغفالها المضمون أو المحتوى الذي تحمله التجربة، متغـاضيا بذلك عن إمكاناتها الهائلة كإنتاج، في الكشف عن المحددات العميقة والبنيوية التي يقوم عليها العمل الأدبي. » (ص 24).

وعليه، فإذا كان هذا هو مفهوم البنية في نقدنا العربي، فماهو مفهومها في النقد الغربي ؟

تلتحم البنية بشكلها التحاما صارما بحيث لا يشكلان معا إلا شيئا واحدا. يتجلى ذلك في التعريف الدقيق الذي يعطيه بروب (Propp) لمصطلح «المورفولوجيا» ليدل به على العلم الذي ينفرد ويختص بدراسة الأشكال. ثم يضرب لذلك مثلا بعلم النبات الذي يدرس العناصر المكونة للنبات من حيث علاقة بعضها ببعض ومن حيث علاقتها بالمجموع في قوله : «إن لفظ المورفولوجيا يعني دراسة الأشكال. في علم النبات، تتضمن الموروفولوجيا دراسة الأجزاء المكونة لنبتة ودراسة علاقة بعضها ببعض وبالكل، وبعبارة أخرى، دراسة بنية نبتة». [1]

غير أنه إذا كان بروب يضم الشكل إلى بنيته، فإن كروئبير (Kroeber) يشترط في البنية أن تكون ذات شكل بقوله : «لكل شيء بنية بشرط ألا يكون عديم الشكل». [2] وإذا كان وجود الشكل شرطا ضروريا لوجود البنية لدى كروئبير، فإن كلود لفي - شتراوس يبرز الفرق القائم بين البنية وشكلها في كون الشكل يختلف عن المادة الغريبة عنه بينما تشكل البنية المحتوى الذي يبرز بعد تحضير يعد من بين خصائص الواقعي الملموسة في قوله : «إن الشكل يتحدد بالتعارض مع المادة الغريبة عنه، أما البنية فلا محتوى لها يتميز عنها : إنها هي ذاتها المحتوى المدرك بعد إعداد يعتبر كخاصية للواقعي». كما يرى كلود لفي - شتراوس أن ما تعودنا على تسميته بالشكل ليس سوى ما يجعل للبنية مظهرا يكسب المحتوى المكون من بنيات داخلية واقعيته في قوله : «إن المحتوى يكتسب واقعيته من بنيته، وما نسميه شكلا، فيعني «الإخراج» في بنية «لبنيات داخلية منها يتكون المحتوى».

بيد أن الأمر لم يقف عند حد تقديم تعاريف للبنية وشكلها وحسب، بل تجاوز ذلك وتطور حتى بلغ درجة دخول كلود لفي - شتراوس في حوار مع بروب. ومن بين المآخذ التي أخذها دارس الأساطير على دارس الخرافات الشعبية، كون هذا الأخير لم يعن بالمضمون لاعتباره إياه اعتباطيا، ولكنه لم يهتم بتكاملية الدال والمدلول التي هي الدعامة الأساسية في كل نظام ألسني [3] منذ دوسوسير (De saussure) إلى

---

(1) – Valdimir Propp «Morphologie du conte», Seuil / points, Paris, 1965 - 70, p : 6.

(2) – Op. cit., T 1, p 30.

(3) – Op. cit., T : 2, p : 139.

يومنا هذا. كما أخذ عليه أيضا تركيزه على النحو دون مفردات اللغة [4] باستثناء ماجاء في بعض الإشارات من مؤلفه. [1]

وما لبث غريماص (Greimas) أن دخل هو أيضا ـ كطرف ثالث ـ في هذا الحوار النقدي المثمر ليرد على أطروحة كلود لفي ـ شتراوس في نقده لعمل بروب الرائد.

يلح غريماص ـ مدققا في مصطلحي يلمسلاف «شكل المحتوى ومادته» ـ على عدم اعتبار مادة المحتوى كواقع خارج ـ ألسني أو كواقع نفسي أو فيزيائي، وإنما ينبغي اعتبارها كمظهر ألسني لمحتوى يقع في مستوى آخر للشكل.

يرى غريماص أن التعارض الملحوظ بين الدال (الشكل) والمدلول (المحتوى) لا يعني أن الشكل غير دال كما ذهب إلى ذلك تقليد نقدي، بل يعني أن الشكل ـ كالمادة ـ دال. كما يرى أن التمفصلات السيمية للغة تكون شكلها في حين أن مجوع المحاور الدلالية تعبر عن مادتها. ولتحقيق نتائج متباينة ـ يقول غريماص ـ يمكن، لوصف مجموع دال، أن يمارس هذا الوصف على مستويين: المستوى السيمي أو الشكلي الدلالي أو المادي. [2]

وفيما يتعلق بمفهوم بنية الشكل، فإن أوضح وصف وأجلاه وأدق تحليل له ماقام به غريماص نفسه، وذلك بطريقة تتدرج عبر مراحل ثلاث:

أ ـ مرحلة التمييز بين البنية البسيطة والبنية المعقدة.

بـ ـ مرحلة التعريف الذي يعطيه للبنية البسيطة والذي يعتبره شائعا متداولا بين الناس بقوله عنها: إنها «حضور كلمتين وحضور العلاقة بينهما.» [3]

ج ـ مرحلة التأكيد على أهمية العلاقة ودورها في الدلالة بقوله: «وينجم في الحين عن هذا التعريف نتيجتان:

1 ـ إن الكلمة ـ الشيء وحدها لا تحمل أية دلالة.

2 ـ تقتضي الدلالة وجود علاقة، أي أن بروز العلاقة بين كلمتين هو الشرط اللازم للدلالة». [4]

---

- Op. cit, T : 2, p : 159. (1)

- A.J. Greimas **«Sémantique structurale»**, P.U.F., Paris 1986, P : 26. (2)

- Ibidem, p : 19. (4) – (3)

وتــأسيســا على مبــدأ دوسـوسـير اللسني الـذي مفـاده أن اللغـة تقـوم على التعـارضـات، يضرب غريماص لتأكيد ذلك أمثلة مستخدما مصطلحات وصفية خاصة به. من بين هذه الأمثلة الكلمتان المتعارضتان التاليتان :

أبيض ضد أسود

يسمي كل واحدة منها سمة (Sème) ويرمز إلى الكلمة الأولى بـ (س 1) وإلى الكلمة الثانية بـ (س 2). أما العلاقة القائمة بينهما، فيطلق عليها مصطلح «المحور الدلالي» (L'axe sémantique) ويرمز إليه بـ (S) (نضع مكانه (ص)) ويعني به غياب اللون كمحتوى دلالي للعلاقة (ع) ويضع ذلك على الشكل التالي :

(س 1) ع (ص = لا لون) (س 2).
الذي يأخذ الشكل الآتي :
س 1 ضد ص ضد س 2.

هذه العلاقة الجديدة هي التي يعرفها غريماص بالبنية المعقدة لكونها أصبحت تتكون من ثلاثة عناصر. أما فيما يخص البنية البسيطة، فيرى أنه من الممكن أن نمسك بها وأن نرسم ملامحها على شكل محور دلالي أو علـى شكـل تمفصـل سيمـي (articulation sémique). ويطلق على المحـور الـدلالي مصـطلح المقـولة السيمية (catégorie sémique). كما يضع الفرق بين الدلالة المحايثة والدلالة المتجلية بحيث تقتضي الأولى وجود سمتين، بينما تتجلى الثانية في حضور سمة واحدة (س) وغياب الأخرى التي يرمز إليها ـ بـ (ـ س). ينتج عن ذلك العلاقة الآتية :

س ضد ـ س

ومن كل ما تقدم، يستخلص غريماص تعريفا جديدا للبنية يوظف في تقديمه إياه جهازه المفاهيمي السالف الذكر. ومؤدى هذا التعريف أن البنية هي نوع الدلالة التي تستمد كينونتها من نشوء علاقة بين سمتين أو بين المقولة السيمية ـ باعتبارها كلا بنيويا ـ والسمات بوصفها الأجزاء المكونة لها بقوله : «إن البنية هي نمط وجود الدلالة المتميز بحضور علاقة متمفصلة بين سمتين (. . .).

وبالنسبة للكلية التي هي مقولة سيمية، فإن السمات يمكن أن تعتبر أجزاء لها. يبدو، نتيجة لذلك، أنه من الضروري إدخال هذه العلاقة التي تنطلق من

الكلية البنيوية إلى وحداتها المكونة في تعريف البنية ذاته». [1]

وفي محاولـة جان كوهن (Jean Cohen) تفسير مصطلحي يلمسلاف السالفي الذكر، يحدد المادة بكونها واقعة عقلية أو أنطولوجية بينما يحدد الشكل بأنه هو اللغة أو الأسلوب أو مجموع العلائق التي تقيمها كلمة ما داخل النسق. وهذه العلائق هي ما يسمح لها بأداء وظيفتها. وينتج عن ذلك أن الكلمة تكتسب دلالتها من علائق التعارض التي تقيمها مع غيرها من الكلمات. [2]

إن الشكـل هو الشيء الأول الذي يبدو للعين أو للأذن، أي للحس. أما البنية، فهي داخلية يلفها الشكل وتتكون من عناصر ملتحمة التحام البنية نفسها بشكلها. ذلك أن ليس هناك بنية بدون شكل. والبنية هي محتواه الذي يتكون من بنيات داخلية. أما المادة الغريبة عن الشكل، فإنها واقعة معنوية أو أنطولوجية بينما الشكل هو اللغة وعلائق الكلمات والنسق والأسلوب.

ومن الجدير بالذكر أننا ركزنا على تعريف غريماص لمفهوم البنية أكثر من غيره لأننا سنؤسس عليها إضافة جديدة ضمن الكشف عن حقيقة وواقع ممارسة النقاد العرب للنقد البنيوي على النص الروائي.

---

– Ibidem, p : 28. (1)

– J. Cohen **«Structrue du langage poétique»**, Flammarion, 1966 p : 27-28. (2)

# استنتاج

نستنتج مما سبق أن رؤية سمر روحي الفيصل إلى قضية الشكل والمضمون رؤية تقليدية ما تزال أسيرة الثنائية الضاربة في عتاقة الفكر النقدي، أو بالأحرى، في الرديء من التراث النقدي لقول الناقد مؤكدا أسبقية محتوى الرواية على شكلها الفني : «إن المرء لا يستطيع إغفال دور الشكل الفني ولكنه لا يجعله الرواية كلها، فالرواية أولا وأخيرا بما تقوله لا بالوسائل التعبيرية التي تستخدمها، وإن كانت أهمية الشكل الفني مرتفعة في سلم النقد الأدبي، فلأنها الممر الوحيد للمضمون الروائي». (ص : 191)

إن مثل هذه الرؤية ماضوية ماتزال مقيدة بفكرة التساوي والانضمام والإضافة لابالتلازم والتفاعل. إن الرواية، في حقيقتها، لا تقول بقدر ما تثير الانفعال وتحرك المشاعر الهامدة والإحساسات الخامدة. إنها لا تنقل المعنى إلى الذهن بقدرما تبعث الشعور الذي يقود إلى التفكير والتساؤل. والموقف النقيض الموسوم مع ذلك بالثنائية، نجده عند سيزا أحمد قاسم التي رددت، دون وعي، قولة الجاحظ المشهورة متغافلة عن قولته المغمورة في مشاكلة اللفظ لمعناه أو عن خطاب عبد القاهر الجرجاني الذي دك صرح هذه الثنائية قبل خالدة سعيد ونبيلة إبراهيم سالم اللتين تنظران إلى الشكل والمضمون في وحدة حركية. إن الشكل بالنسبة لنبيلة إبراهيم سالم موقف ونظام دينامي ينتظم علاقات داخلية تتناسل فيها الدلالات. ويمكن قول نفس الشيء بالنسبة ليمنى العيد التي لا تفصل البنية عن دلالتها. أما عند موريس أبو ناضر، فإن شكل التعبير يتقاطع بشكل المضمون أفقيا وعموديا بينما يختزل سعيد يقطين مصطلحي الشكل والمضمون في مصطلح «المحددات العميقة البنيوية».

أما مفهوم البنية عند فلادمير بروب فيتجلى في علاقة العناصر بعضها ببعض وعلاقة هذه العناصر بالكل. إلا أن كروئبير يشترط في البنية أن تكون ذات شكل.

أما كلود لفي ـ شتراوس، فإنه يميز بين البنية والشكل والمادة إذ يقول بأنه إذا كانت المادة غريبة عن الشكل، فإن البنية هي محتوى هذا الشكل الذي هو مظهرها الخارجي والواقعي.

ومن خلال الحوار النقدي الذي دار بين كلود لفي ـ شتراوس وبروب، يأخذ دراس الأساطير على دارس الخرافات، عدم اهتمامه بالدال والمدلول واعتباره المدلول اعتباطيا. ويرد غريماص على كلود لفي ـ شتراوس بأنه لا ينبغي اعتبار المحتوى واقعا خارج ـ ألسنيا أو نفسيا أو فيزيائيا، وإنما ينبغي اعتباره مظهرا ألسنيا يرتبط بمحتوى الشكل الدال مثل المادة.

وينحصر مفهوم البنية عند غريماص في وجود سمتين (كلمتين) أو أكثر في علاقة تعد شرطا أساسيا لوجود الدلالة. ويمكن اعتبار السمات أجزاء الكلية أو المقلولة السيمية أو المحور الدلالي.

أما جان كوهن، فإنه يحدد المادة بأنها واقعة عقلية أو أنطولوجية، وبأن الشكل هو اللغة أو الأسلوب أو مجموع العلائق القائمة على التعارض بين الكلمات في نسق لغوي.

وخلاصة القول إن البحث في مفهوم البنية في النقد الغربي أعمق منه في النقد العربي. ذلك أن بعض النقاد العرب ما يزال أسير ثنائية الشكل والمضمون. يتجلى ذلك في كونه لم يجعل من الشكل الشرط الأساسي لوجود البنية. كما أنه لم يدقق النظر لا في علاقة البنية بالشكل ولا في علاقة هذه البنية بعناصرها. هكذا فاته أن البنية الروائية تتكون ـ إذا استعملنا مصطلحين أدق من الشكل والمضمون ـ من المحكي (Le récit) والقصة (L'histoire) اللذين لا يمكن الفصل بينهما. ويرجع السبب في عدم الفصل بينهما إلى كونهما يرتبطان ارتباطا قويا تصير فيه القصة محكيا والمحكي قصة.

# تركيب أول

تبين لنا من خلال «التنظيرات» أن سمر روحي الفيصل وخالدة سعيد سيوظفان ما عرف بالمنهج التكاملي. أما يمنى العيد، فهي تتأرجح بين المنهج البنيوي والمنهج الإيديولوجي والمنهج البنيوي التكويني مثل نبيلة إبراهيم سالم التي تقول: «فمشكلة الناقد تتمثل إذن في البحث عن التماسك الداخلي في النص وفي العثور على بنيته الدالة، وفي تحديد الرؤية الجماعية التي تتمركز في شخصية أساسية تستقطب كل ما حولها من وسائل أسلوبية». (ص : 49). كما اتضح لنا أن موريس أبو ناصر سيستخدم المنهج البنيوي مستفيدا من أشهر النقاد الغربيين وأن سيزا أحمد قاسم ستستعين بإنجازات جيرار جنيت وبوريس أوسبنسكي. أما سعيد يقطين، فإنه سيعتمد على ما تقدمه له نظرية السرد عموما قصد إبراز المقومات البنيوية للنص الروائي.

هذا، ونجد أن سمر روحي الفيصل يتعامل مع الشكل والمضمون من منظور ثنائي. وتشبهه سيزا أحمد قاسم في ذلك رغم ممارستها النقدية المتطورة. كما تجد أن خالدة سعيد ونبيلة إبراهيم صالح تنظران إلى الشكل والمضمون نظرة بنيوية لكونهما عنصرين لبنية واحدة.

يوضح كلود لفي ـ شتراوس مفهوم البنية بمقارنتها بالمادة والشكل. كما يبرز أن الشكل هو مظهر البنية الخارجي، بينما يعتبره كروئبير ضروريا لوجود البنية. أما غريماص، فيحدد مفهوم البنية بوجود علاقة دلالية بين «سمتين» أو أكثر في حين يضيف جان كوهن أن الشكل هو اللغة والاسلوب ومجموع العلائق القائمة بين الكلمات المتعارضة دلاليا. وبناء على العلاقة القائمة بين الشكل والمضمون إلى حد التحامهما في بنية، يغدو الشكل الروائي هو محكي الرواية والمضمون هو قصتها بحيث تصير القصة هي المحكي والمحكي هو القصة.

# القسم الثانـــي

## المحكي بوصفه قصـــة

# الفصل الأول

**الشخصيات ـ مفهوم الشخص والشخصية الروائية في الأعمال النقدية الآتية :**

1 ـ «حركية الأبداع» لخالدة سعيد.
2 ـ «ملامح في الرواية السورية» لسمر روحي الفيصل.
3 ـ «في معرفة النص» ليمنى العيد.
4 ـ القراءة والتجربة» لسعيد يقطين.
5 ـ «بناء الرواية» لسيزا أحمد قاسم.

وإثر بحثنا في مفهوم البنية عند النقاد العرب والنقاد الغربيين، نبحث في مفهوم الشخص والشخصية الروائية عندهم جميعا.

لا يعني البحث في مفهومي الشخص والشخصية إقامة قطيعة مع البحث السابق في الشكل والمضمون أو البنية، ذلك أن مبحث الشخص والشخصية استمرار لمبحث البنية الروائية طالما أنه يتناول أحد مكوناتها الكبرى والأساسية. إنه امتداد للمبحث السابق لكونه يتناول علاقة الكلمة أو العبارة بمرجعها، ولكونه ينتقل من العام (الشكل والمضمون) المرتبط بكل الأجناس الأدبية أوثق ارتباط، إلى الخاص (الشخص والشخصية) المتصل بالجنس الروائي أو ما يشبهه (القصة القصيرة أو الطويلة) اتصالا وثيقا. ولامشاحة أن العلاقة بين المبحثين متينة بما أن مفهوم البنية الروائية يشمل مفهومي الشكل والمضمون، كما يشمل مفهومي الشخص والشخصية أو الكلمة (أو العبارة) ودلالتها دون مرجعها. إن للشكل علاقة بمفهوم الشخصية الروائية كما للمضمون علاقة بمفهوم الشخص لا بمرجعه، أي الشخص الواقعي. بيد أن لمفهوم الشخص ـ كما سيتضح ذلك مستقبلا ـ علاقة بـ «قصة الرواية». وعلى هذه الشاكلة، سينزاح مفهوم الشخص

نحو مفهوم الشخصية الحرفي الذي تكون له علاقة بـ «محكي الرواية» . لذا يتحتم وضع الفرق الدقيق جدا بين مفهوم الشخص الواقعي ومفهوم الشخصية الروائية .

يعني الشخص الإنسان الفرد كما هو موجود في الواقع ، أي ذلك الإنسان الحي الذي يعمل ويعيش ويفكر ويشعر ويرغب في وعن الشيء . كما يفرح ويحزن ، يسعد أو يشفى ، يرتاح وينام ، يستيقظ بعد حلم فيتصور أو يتخيل ثم يتحدث . . . إنه إنسان من لحم ودم ، أي الإنسان الجامد أو المتحرك في الحياة بناسها وأشيائها . . . أما الشخصية ، فلا يقصد بها مجموع الخصائص والمميزات النفسية الخاصة بالشخص الحي والتي هي موضوع المعرفة النفسية ، ولا السلوكات التي هي مجال بحث الإنسية وعلم الاجتماع . يقصد بالشخصية ماهو شائع ومتداول في الحديث عن الرواية ونقدها . إنه المكون الذي يحاول به كاتب الرواية ، عن طريق أسلبة اللغة وفقا لشفرة خاصة ونسق متميز ، مقاربة ذلك الإنسان الواقعي الذي نشير إليه عادة بكلمة «شخص» للدلالة على الفرد الذي تتضافر عوامل طبيعية واقتصادية واجتماعية في تكوين جسمه ونفسيته .

إن الشخصية ، في العالم الروائي ، ليست وجودا واقعيا بقدر ماهي مفهوم تخييلي تشير إليه التعابير المستعملة في الرواية للدلالة على الشخص ذي الكينونة المحسوسة الفاعلة التي نعاينها كل يوم . هكذا تتجسد على الورق فتتخذ شكل لغة وشكل دوال مرتبة منطقيا أو انزياحيا ينتج عنه انحراف عن القاعدة والمعيار في اتجاه توليد الدلالة في ذهن القارىء بعد فكه شفرة العلامات الدالة . كما أن الشخصية هي مدلولات هذه العلامات في تراصفها وتناسقها . هنا ، ويمكن أن تكون العلامة حرفا أو كلمة أو عبارة أو جملة . ثم إن الأقوال و «الأفعال» والصفات الخارجية و «الداخلية» والأحوال الدالة عليها العلامات ، هي ما يحيل إلى مفهوم الشخصية لا الشخص ، لأننا في الوقت الذي نحاول فيه فهم حوارية اللغة التي تمتح من جميع لغات المجتمع ومن جميع مجالات الحياة المعرفية ، نستحضر المفاهيم لا الأشخاص كما نستحضر الدلالة لا المرجع . وقبل تأمل علاقة الشخصية بمرجعها ، نود الاطلاع على رأي ميشيل زرافا (Michel Zeraffa) في علاقة الشخص بالشخصية لأن نظرته إليهما تشبه إلى حد كبير نظرات بعض النقاد العرب إليهما .

إن موقف هذا الناقد من مفهوم الشخص ومفهوم الشخصية موقف متذبذب . فتارة يصرح بأن التمييز بينهما لا يعني الفصل بقدر ماهو عمل مطابق لواقع الرواية

وخاضع لشرط منهجي (يتوخى زرافا منهجا ذا إتجاهين : اتجاه نفسي ـ اجتماعي واتجاه جمالي)، وتارة أخرى يفصل بين الشخص والشخصية في مقارنته بين المسرح والسينما والرواية. ففي المسرح والسينما، يوجد فرق بين الشخصية والممثل والشخص. أما في الرواية، فالشخصية والممثل شيء واحد.

ويلخص زرافا تنظيرات بعض كبار روائي العشرينات الذين يؤكدون فيها أنه مضى زمن كانت فيه مهنة فردما ووجوده الإجتماعي يشيران إليه كشخص لوجود رباط متين يضم ضمير الأنا (Le je) إلى الذات (Le Moi) والدور إلى الكائن. وقد أتاح ذلك للروائي معاملة كل شخصية على أنها نموذج اجتماعي ونفسي. غير أنهم يأبون السماح للشخصية باحتواء وتمثيل الإنسان في شموليته وكينونته. هذا، ويرون أن مهمة الرواية هي الكشف عن ضآلة ضمير الأنا بالنسبة لشساعة الذات. كما يذهبون إلى أن أية فردانية لن تستطيع أبدا تشكيل وعي. ورغم اعترافهم بعدم وجود شخص بدون شخصية، فإنهم يؤكدون استحالة اختزال الشخص إلى شخصية روائية.

وبالإضافة إلى ذلك، فإن أعمال جويس (Joyce) وف. وولف (V.Woolf) وموزيل (Musil) وهـ. بروك (H. Broch) تبشر بمبادىء علم النفس الإجتماعي لأنها توضح بأن «الشخصية» تنحاز إلى الجانب الوظيفي بينما ينحاز «الشخص» إلى الجانب المفهومي وبأن أحدهما موجود والآخر كائن أو ينبغي أن يكون، كما أن أحدهما قناع والآخر حقيقة. [1]

ويذهب ميشيل زرافا إلى أبعد مما ذهب إليه هؤلاء الروائيون، ولاسيما عندما أطلق على الشخصية الروائية مصطلح «الشخصية ـ العلامة (Personnage - signe)». ففي الوقت الذي يؤكد فيه أنها ماتزال إلى يومنا هذا، تقترح علينا رؤية للعالم [2]، يناقض ما ذهب إليه في البداية، وذلك عندما يعود إلى الفكرة التي انطلق منها وهي عدم الفصل بين الشخص والشخصية. وهذا يكفي للدلالة على دائرية مساره الفكري وانغلاقه الناتج عن ثنائية منهجه المتراوح بين ماهو جمالي وماهو ما نفسي ـ اجتماعي. يتجلى ذلك في عبارته التي جاءت خاتمة لأطروحته بصيغة الجزم والحسم في قضية الشخص والشخصية إذ يقول فيها : «إن بطل الرواية

---

(1) Michel Zeraffa «personne et personnage» Klincksiek, Paris, 1971, p : 9 – 12.

(2) Ibidem, p : 466.

شخص حتى في الوقت الذي يكون فيه بالضبط إشارة إلى رؤية معينة حول الشخص. » [1].

يطرح ميشيل زرافا هنا إشكالية المرجع كما طرحتها من بعده يمنى العيد في حديثها عن علاقة الداخل بالخارج وعلاقة النص بمرجعه، كما تبرزه من خلال حضوره في بنية النص عن طريق اللغة التي هي مادة الأدب الجوهرية. (ص : 68 ـ 69).

تعد إشكالية المرجع من الإشكاليات المحورية في الألسنية ونظرية الأدب. كما أن إعادة طرحها من جديد في هذا السياق، سيحدد لنا طول المسافة التي تفصل الشخصية الروائية عن الشخص / المرجع / الخارج / الواقع. بيد أنه كثيرا ما تندغم دلالات هذه المصطلحات في ذهن بعض النقاد. لذا، أصبح من اللازم معرفة الفرق بين الشيء / المرجع ومعناه كما دعا إلى ذلك ليونارد لانسكي (Léonard Linsky) معرفا المرجع بقوله : «إن مرجع عبارة، هو الشيء المسمى والمشار إليه بها، لذا يجب تمييز الشيء عن معنى العبارة». [2] إن مثل هذا التعريف ينسحب على العبارات التي تحيل كلها تقريبا، في توصيفاتها، على شخص فرد أو شيء ما أوحدث خاص أو موضوع متميز أو سياق معين. إن لهذه «الأشياء» كلها وجودا فيزيائيا مثل شكل العبارة على الورقة. لكن لمعانيها حضور ذهني يختلف من شخص إلى شخص، إذ تصير هذه المعاني في الذهن مفاهيم سواء أكان لها أم لم يكن ما يقابلها في الواقع. وعليه، فإذا كانت الرواية عملا تخييليا تصير فيه المفاهيم ألفاظا والمعاني عبارات وجملا، فإنه يحق لنا ـ حينئذ ـ أن نتساءل : ما علاقة العمل التخييلي بالواقع ؟ وهل يجوز لنا أن نحكم عليه من زاوية الحقيقة والزيف ؟

لو حاولنا مقارنة البلاغة العربية بالبلاغة الغربية من حيث البحث في الخبر من منظور الصدق والكذب، لتبين لنا بوضوح أن الجمل الخبرية، في الأولى، تحتمل الصدق والكذب، بينما هي، في الثانية، ليست بصادقة ولا كاذبة. من هنا يتضح لنا أن البلاغتين متفقتين في موضوع البحث ومختلفتين في نتائجه. على أن نتيجة جميع هذه النتائج هي أن إثبات متناقضين لشيء واحد، مساو لنفيهما عنه. وانطلاقا من هذا المبدإ، فإن جمل التخييل تعبر عن أفكار ليس لها في الواقع مراجع لقول ليونارد

---

(1) - Ibidem, p : 470.

(2) - Léonard Linsky «**Le problème de la référence**» Seuil, Paris, 1974, p : 46.

لانسكي أيضا : «وحسب رأي فريجه (Frege) ، فإن جمل التخييل والأسطورة الخ ، تعبر عن «أفكار ( . . . )، أي بإمكانها أن تعبر عن أفكار حتى ولو كانت تحتوي على كلمات لا مرجع لها مثل «أوليس» . (1)

غير أنه يمكن لمن لا علم له بهذه الآراء أن يطرح ما يشبه هذه الأسئلة :
1 ـ هل «تفيده» شخصية خيالية ؟
2 ـ هل هي شخصية أصيلة أم مجرد شخصية في رواية غالب هلسا ؟
3 ـ أهي ممثلة (بالفتح) في هذه الرواية باعتبارها أصيلة أم باعتبارها زوج مصطفى ؟

في هذه الحال، سيكون جوابنا على الشكل التالي :

إن «تفيدة»، في الرواية، شخصية أصيلة لأنها لم تنبثق من خيال شخصية أخرى مثلها، بل انبثقت فعلا من خيال غالب هلسا صاحب رواية «السؤال» . ومع ذلك فماهي بشخصية أصيلة أبدا. هكذا يتضح أنه من الواجب علينا أن نجيب بمثل هذا الجواب كي لا نوقع سائلنا هذا في الخطإ.

إن حديثنا عن الأفلام والمسرحيات والحكايات والخرافات وكذا الأساطير والمعتقدات الباطلة والأحلام، لا يختلف في شيء عن حديثنا عن الروايات. ويتوجب علينا التفكير في أقوالنا وهي داخل حقول أفعال «المنفذين» (opérateurs) النوعيين. مثلا، عند ما نقول ـ ونحن نشاهد فلما بوليسيا ـ : «كنا نتوقع أن تلقي الشرطة القبض على المجرم، غير أنها لم تفعل شيئا من ذلك»، فإن السياق الذي جاءت فيه أقوالنا يوضح بجلاء أنها ظهرت في حقل فعل المنفذ «في الفلم» . لقد كان اعتقادنا أصلا هو أن القبض سيقع في الفلم لا في قاعة السينما. يمكن أن نجيب بنفس الإجابة لو طرح علينا ما يشبه هذا السؤال : أيوجد «سيدنا قدر» في السماء ؟ فإذا كان الشخص الذي نحاوره طفلا ـ وقد سمع لأول مرة بخرافة «سيدنا قدر» وآمن بها ثم رغب في المزيد من التفاصيل ـ وقلنا له : «نعم، يوجد في السماء» ، فإننا نزيد في تعميق اعتقاده الخاطىء. ومن ثم، فجوابنا فعل مشين. أما إذا كان الطفل يعرف قصة «سيدنا قدر» فدفعه فضوله إلى المزيد من التوضيحات، فمن

—

– Ibidem, p : 53.(1)

الأحسن أن نقول له : «نعم، يوجد في السماء» لأن ذلك هو ما تقوله القصة نفسها. وإذا كنا نجهل كون الطفل يؤمن بوجود «سيدنا قدر» ونحن لا نريد تشجيعه على ذلك، يمكن ـ في تلك الحال ـ أن نجيبه على سؤاله بقولنا : «لا، لا يوجد، في الحقيقة، لا في السماء ولا في الأرض. تلك خرافة».

أما إذا قلنا : «كان» مغيث «يعيش في «أصيلة»»، فهل يعد هذا القول حقا أم باطلا ؟ إن الجواب عن هذا السؤال متعلق بمعرفة ما إذا كان كل منا موجودا في حقل فعل المنفذ «في الرواية». إنه متعلق بكوننا نتحدث أولا نتحدث عن «مغيث» محمد عز الدين التازي. فلو كان موضوع حديثنا هو شخصية «مغيث»، ثم لو كان قصدنا القول بأن هذه الشخصية تعيش، وفق رأي عز الدين، في «أصيلة»، فما نقـوله حقيقة. أما لو أردنا القول بأن شخصية عمل عز الدين التخييلي مبنية على شكـل أحد سكان «أصيلة»، فإن قولنا هذا بإمكانه أن يصير حقيقـة. على كل حال، يجب أن ندخل في الإعتبار السائل ومراده والخلفية التي يتأسس عليها السؤال والسياق الذي يوضح ماقيل وماهو مطلوب وإلا اقتضى الأمر حوارا آخر يبدد سحب الغموض. [1]

هكذا يتضح لنا بأن الشخصية الروائية ليست هي الشخص كما نشاهده في الحياة. من هذا المنطلق، يمكن طرح الأسئلة الآتية : ماهي رؤية خالدة سعيد إلى الشخصية الـروائية ؟ أتنـظر إليها باعتبارها شخصية روائية أم باعتبارها شخصا واقعيا ؟ إذا كانت تنظر إليها باعتبارها شخصا حقيقيا، فبماذا تتميز هذه الناقدة عن الروائي في نظرته إلى الشخصية الروائية ؟ هل تدرك بعمق الفرق الموجود بين مفهوم الشخص ومفهـوم الشخصية كما قد يدركـه به روائي ناقـد مثل نجيب محفوظ ؟ لا نعتقد ذلك لوقلها في مقاربتها لروايته «ثرثرة فوق النيل» : «هذه الشخصيات منقسمـة على نفسها تعيش حالة من التناقض والازدواج. تتفاوت في قدرتها على الانسجام مع الحياة العامة، ولكنها جميعها منفصمة عن هذه الحياة على الصعيد الشخصي، وعـلاقتهـا بالحياة العـامـة علاقة آلية قسرية روتينية تفرضها ضرورة العيش، وليست علاقة انتماء. فما منهم من يؤمن بمعنى عمله أو روابطه العائلية. وليس منهم شخص واحـد يرتبط ارتباطا عميقا بأي شيء، بل إنهم في هربهم لا يسعـون إلى استحضار غائب، كلحظة ماضية، أو علاقة أو حالة ما. يلتمسون

---

– Ibidem, p : 172-174. (1)

الغياب الفكري، غياب الوعي لعجزهم عن مواجهة الفراغ والعبث، وعدم قدرتهم على معاينة التناقض.» (ص : 233)

إن العبور الأفقي والعمودي على هذا القول النقدي، يبرز بجلاء كون الباحثة مسيجة بمنهج التأويل النفسي والإجتماعي لأنها تستهدف التأويل العالم، كما أنها تعامل الشخصيات معاملة لا تنسجم والمنهج البنيوي الرافض لكل اعتماد على حقول معرفية غير حقل الأدب، أي تعاملها كأشخاص حقيقيين مثلما يعاملها نجيب محفوظ الذي يجوز له ذلك بصفته مبدعا وناقدا مباشرا للحياة. هذا، ويقتضي منه الإبداع الإتصال الفوري بها قصد الإمساك بالعنصر الصراعي والمأساوي فيها. ولن يدرك هذه الهدف سوى إذا قاربها بالحس والإحساس والحدس الذي يشحذه التراكم المعرفي الناتج عن القراءات المتعددة والتأمل المستمر في الواقع الزاخر بالتناقضات. على أن هذا لا يعني أن يلغي في عمله الإبداعي المنطق العقلي والجدلي والرؤية الموضوعية للعالم، بل يعني أن ينصهر كل ذلك في وعيه ولا وعيه فيتحول إلى صور بديعة ترفل في حلل لغوية ساحرة بغرابتها الواقعية وبواقعها العجيب والغريب. أما الناقدة التي لا يجوز لها ذلك، فإن قولها النقدي ينفي نفيا مطلقا كونها تتحدث عن الشخصية الروائية بوصفها المكون الجوهري لقصة الرواية ومحكيها رغم استعمالها مصطلح «الشخصيات». وكل محلل لهذا القول النقدي، لا يملك إلا أن يعيد دلالاته، وذلك وفق محورين :

أ ـ المحور الرصفي (انظر القول النقدي).

ب ـ المحور النسقي الذي تتصل الدلالات فيه رغم تباعدها وكأن كتابة النص النقدي قد تمت بشكل تواردي أو بنوع من التداعي كما يتجلى ذلك في لغته : شخص ـ شخصي، منقسمة ـ منفصمة، التناقض ـ الازدواج، الفراغ ـ العبث، الغياب الفكري ـ غياب الوعي، عجزهم ـ عدم قدرتهم. هذا، ويشكل مفهوم الحياة الحقل الدلالي للعبارات الآتية : العلاقة بالحياة ـ علاقة الإنتماء ـ الإيمان بمعنى العمل ـ الروابط العائلية ـ العيش في حالة التناقض والازدواج ـ التفاوت في القدرة على الإنسجام مع الحياة العامة ـ هربهم حيث لا يسعون لاستحضار غائب الحاملة لدلالات نفسية واجتماعية.

وإذا كانت الناقدة قد استعملت مصطلح «شخص» في ذاك النص النقدي، فإنها تستعمل في نص نقدي آخر ما في معناه مثل : الناس ـ واحدها ـ الآخر، أو ما يناسب هذه الأسماء من أفعال وصفات كما في قولها : «الناس في هذه الهذيانات

لا يلتحمـون، بل هم مجمـوعـة فقـاعات فطرية لا يترك واحدها للآخر شيئا». (ص : 238). فعلى هذا النحو يتيح المنهج التأويلي للناقدة تقديم وجهة نظرها الإجتماعية والنفسية حول الشخصيات ومحاكمتها كـ «أشخاص حقيقيين يعبثون في فوضى ويعيشون في غيبوبة وتفكك تام»، كما سمح لها بالإشارة إلى «اختلافاتهم إلى حد القتل في لحظة الوعي بالمصير الذي يترصدهم بحيث تلاشت أمامه إدعاءاتهم بالصداقة والحب «إذ تقول الناقدة : «العلاقة القائمة بين شخصيات الرواية عبثية فوضوية، فهم يعيشون في مكان واحد، يواجهون مصيرا واحدا ومع ذلك تنعدم بينهم الروابط الحقيقية. ومع أنهم يشتركون في حالة واحدة ويبدون متحدين ظاهريا إلا أنهم مفككـون عمقيا. والدليل على ذلك اختلافهم لما سنحت لحظة وعي، وواجهوا مسألة مصيرية، فكاد أحدهـم أن يقتل الآخر. وكما كانوا يموهون حقيقتهم بالمخدر كانوا يغرقون اختلافاتهم ؛ الوعي وحده يكشف الإختلاف لأنه يكشف المواقف (. . .) العلاقات في العوامة سطحية ومؤقتة، فلا صداقة عميقة ولا حب حقيقي. كل شيء يستمر إذا استمر بقوة العادة. وهذا منسجم مع زمن العوامة.» (ص : 236). ألا يدل اختيار ضمير المذكر الغائب على ذلك ؟ ألا يشكل مثل هذا الوصف مدخلا لما اصطلح عليه سمر روحي الفيصل بـ «مجتمع الرواية» [1] ؟

والدليل الذي نسوقه للبرهنة على أن الناقدة تتوسل المنهج الاجتماعي هو أنها لا تتحدث عن الشكل بقدرما تتحدث عن المضمون الذي تقول فيه : «المسألة التي تطرحهـا الـرواية في المقـام الأول هي مسـألـة الانخـراط والهـامشية والفعـالية. «(ص : 239). وهـذا تحليل اختـزالي مفعم بالإيديولـوجيا لأن الناقدة اختارت العمل على الجانب الدلالي مع إهمال الجانب التركيبي رغم اعتقادها في عدم الفصل بين الجانبين، إلا أنه اعتقاد غير متجذر في الأغوار. وما يعشي الناظر بلونه الفاقع هو كون النـاقـدة، في تحليلهـا «ثرثرة فوق النيل» من الجانب الدلالي، اقتصرت وحسب على إعـادة ماجـاء على لسان شخصيات هذه الرواية من وجهات النظر بأسلوبها الخاص. وهذا بالذات هو ماحذر المنهج البنيوي النقاد من الوقوع فيه. يقول تودوروف مدافعا عن الشعرية ومنتقدا منهج التأويل : «فعلا، فإن تأويل عمل أدبي أو غير أدبي لذاته وفي ذاته دون التخلي عنه لحظة واحدة ودون إسقاطه على مكان آخر غيره هو بالذات، لأمر مستحيل من وجهة نظر خاصة. أو هذه المهمة بالأحرى ممكنـة، لكن الوصف لن يكون إذاك سوى تكرار حرفي للعمل نفسه. إنه يتابع أشكال العمل عن كثب إلى حد أن الاثنين لا يكونان إلا شيئا واحدا. ومن وجهة

(1) انظر ص : 210 من كتابه.

نظر معينـة، كل عمل يشكل أفضل وصف لذاته».[1] إلا أن التكرار الحرفي في الخطاب التأويلي احتمالي. ذلك لأن عملية الشرح أو التفسير تستلزم - بداهة - تغيير الألفاظ والعبارات حتى يتغير - تبعا لذلك - المعنى من النص المشروح إلى النص الشارح. يقول تودوروف نفسه في كتاب آخر: «لا وجود للملفوظين بمعنى مماثل إذا ماتم التلفظ بأحـدهمـا بطريقة مغايرة لطريقة التلفظ بالآخر».[2] أما إذا تكررت الألفاظ والعبارات أو بعضها، فذاك دليل قاطع على أن النص الشارح يدور في فلك النص المشروح كما هو الشأن في خطاب خالدة سعيد التفسيري. يؤكد ذلك التقابل النموذجي الذي نقيمه بين وجهات نظرها ووجهات نظر شخصيات الرواية على النحو الآتي:

| مظاهر الرواية | وجهات نظر الشخصيات في "ثرثر فوق النيل" | وجهات نظر خالدة سعيد في "حركية الإبداع" |
|---|---|---|
| الشخصيات | "الحق أننا لا مصريون ولا عرب ولا بشر. نحن لا ننتمي لشيء إلا لهذه العوامة." (ص :275). | "وعلاقتها بالحياة العامة آلية قسرية روتينية تفرضها ضرورة العيش وليست علاقة انتماء. فما منهم من يؤمن بمعنى عمله وروابطه العائلية. وليس بينهم شخص واحد يرتبط ارتباطا عميقا بأي شيء." (ص :233). |
|  | "إن أحدهم لا يختلف عن الآخر إلا في القشور... ذلك أن أحدهم لا يكون شخصية ولكنه يتكون من عناصر متحللة كبناء متهدم... الواحد كالآخرين فكيف تبرزين تعدد الشخصيات فوق المسرح؟". (ص : 155). " الليل أكذوبة بما هو نهار سلبي. | "هذه الشخصيات منقسمة على نفسها تعيش حالة من التناقض والازدواج، تتفاوت في قدرتها على الإنسجام مع الحياة العامة لكنها جميعها منفصمة عن هذه الحياة على الصعيد الشخصي". (ص : 233). "تتكشف دورته الرتيبة التي تتكرر دون أن يطرأ عليها جديد. |

(1) – Tzvetan Todorov «2 – Poétique», p : 16.

(2) – Tzvetan Todorov «Littérature et signification» Larousse, Paris, 1967, p : 20.

| الزمان | وعندما يطلع الفجر تخرس الألسنة." (ص : 68). "ليس في العوامة زمان." (ص : 112). | إنها دورة قصيرة معلقة بين نهار باهت هامشي ولقاء ليلي سرعان ما يغرق في عزلة "الإنسان". (ص : 235). |
|---|---|---|
| المكان | "الشيء شيء حيثما كان ولكنه لاشيء في عوامتنا." (ص : 136). | "وهي مكان ليلي سائب ، متحلل ، مكان اللاافعالية واللامسؤولية". (ص : 235). |

(التشديد، مني).

ونتيجة لذلك، فإن أية قراءة تأويلية لأعمال نجيب محفوظ الروائية لن تفلت أبدا من الوقوع في حبائل التكرار، وذلك لكون سارده ذي «الرؤية مع» (أو الشخصية الراوية أو الممثلة) يضطلع بمهمة تأويل الأحداث وشرح أقوال الشخصيات وآرائها وكذا تفسير مواقفها وأفعالها. وبالإضافة إلى ذلك وعلى مستوى النقد، فإن الروائي العربي الكبير يوظف بعض الأجناس الأدبية ـ المسرحية مثلا ـ للتنظير النقدي لمكونات روائية أساسية من خلال التنظير لمكونات مسرحية بارزة لما للمسرحية من علاقة جمالية وطيدة بالرواية. هكذا يسبق هذا الروائي ـ بحسه النقدي المرهف ـ كبار النقاد إلى إصدار أحكام وابتكار مصطلحات نقدية غاية في الدقة مثل **النقيض** الذي جاء على لسان إحدى الشخصيات الروائية (أنيس) التي قالت لأخرى (سمارة) : «فقد تتوهمين أن إحدى شخصيات مسرحيتك قد تطورت إلى النقيض.»[1] فلئن كان نجيب قد استعمله في نقد المسرحية على مستوى قصتها، فإن تودوروف قد اعتبره وجها بلاغيا يستنبط من العلاقة الدلالية التضادية الجامعة بين لفظين أو جملتين أو فقرتين. . . كما وظفه في نقد الرواية على مستوى قصتها ومحكيها معا رامزا إليه ب : أ = ـ ب.[2] (2) ما السبب الجوهري ـ إذن ـ في اقتراب نجيب من تودوروف ؟

إن السبب الجوهري في ذلك هو أنه كلما ارتبط القارىء أو المبدع أو الناقد بشكل الجنس الأدبي المراد قراءته أو مقاربته من الناحية الجمالية، إلا وكانت أحكامه ومصطلحاته النقدية أكثر أدبية.

(1) نجيب محفوظ «ثرثرة فوق النيل»، درا القلم، لبنان، بيروت، 1972، ص 220.
(2) Op. cit., p : 71. –

والسؤال الثاني الذي يفرض نفسه لصلته الوثيقة بالموضوع الذي نحن بصدد دراسته هو : ماهو الباعث على ابتعاد خالدة سعيد ـ في ممارستها النقدية ـ من تطبيقات تودوروف النقدية للتطابق الكلي تقريبا مع سارد أو شخصيات «ثرثرة فوق النيل» من حيث وجهات النظر ؟

إن الباعث على ذلك هو كون المثقفين المهتمين بالفنون والآداب والفلسفة والعلوم والمبدعين الذين يتعاطون للنقد بغير تخصص، يعتقدون واهمين أن منهج التأويل الاجتماعي والنفسي أيسر من حيث الاستيعاب والتطبيق رغم ما يتطلبه من تراكم معرفي يفوق طاقة الفرد الواحد. لذا نجدهم يرددون السائد من الأفكار والعادي من الآراء وكذا المتداول من وجهات النظر الاجتماعية والنفسية دون التعمق في ما يقبسونه من أقوال العلماء والفلاسفة المختصين الخارجة عن مجال اختصاصهم. وفي حالة عدم الاقتباس، فإنهم يكتفون بترديد ما يوجد في الإبداع من وجهات النظر. أما النقاد المختصون، فإنهم يحاولون الانزياح ـ قدر الإمكان ـ عما يشبه هذه التطبيقات النقدية قصد التعمق في معرفة مدى إجرائية المناهج النقدية القديمة والحديثة ومدى قدرتها على إضاءة جمالية الإبداع. كما يبذلون كل ما في وسعهم لتلافي المغامرة النقدية الذاتية والميتافيزيقية والإقبال على ممارسة نقدية موضوعية وفيزيقية. وبعبارة أوضح، إنهم يسعون جاهدين لإتقان ماله علاقة بتخصصهم من علوم حتى يكشفوا ثنائية المنهج التأويلي وما ورائيته واتباعيته ولا ماديته للبحث عما هو خارج الإبداع، وحتى يبرزوا مادية المنهج البنيوي وإبداعية الشعرية التي تبحث في جمالية الإبداع الخاصة به.

هذا بالذات هو مالم تقدم عليه خالدة سعيد في نقدها لرواية نجيب محفوظ إذ طفقت تلاحق وجهات نظر كل من سارد «ثرثرة. . .» وشخصياتها. هكذا تفوق عليها الروائي الكبير عندما تناول قصة المسرحية بالنقد في هذه الرواية التي راحت الناقدة تطارد مضمونها إلى حد إعادته بحذافيره في نقدها التأويلي.

على أنه، إذا كانت خالدة سعيد قد أخفقت في تحقيق ممارسة نقدية في ضوء المنهج البنيوي في نقدها لتلك الرائعة، فإنها قد نجحت فعلا في تحقيقها على صعيد تحليلها لرواية «ما تبقى لكم» لغسان كنفاني. لقد تعاملت مع هذه الرواية الواقعية باعتبارها وحدة ملتحمة العناصر بحيث بدا الخطاب الروائي فيها وكأنه كلمة واحدة لقول الناقدة : «هذه التداخلات تجعل الرواية بكاملها حديثا واحدا». (ص : 252). بيد أن السؤال اللافت هو : هل يرجع السبب في ذلك إلى توسل

النـاقـدة بالمنهج البنيوي أم إلى استثمارها مضمون التوضيح الذي وضعه الروائي الشهيد مقـدمـة لروايتـه الأصـواتية ؟ إنـه ليبرز فيه العـلائق المتشـابكة فيما بين الشخصيات نفسهـا وفيما بينهـا وبـين الأزمنة والأمكنة وكذا فيما بين هذه الأزمنة والأمكنـة ذاتهـا بحيث بدت الـرواية ملتحمة المكونات لقول غسان : «الأبطال الخمسة في هذه الرواية، حامد ومريم وزكريا والساعة والصحراء لا يتحركون في خطوط متـوازية أو متعـاكسة، كما يبدو للوهلة الأولى، ولكن في خطوط متقاطعة تلتحم أحيانا إلى حد تبدو وكأنها تكون في مجموعها خطين فحسب. وهذا الالتحام يشمل أيضا الزمان والمكان بحيث لا يبدو هناك أي فارق محدد بين الأمكنة المتباعدة أو بين الأزمنة المتباينة، وأحيانا بين الأزمنة والأمكنة في وقت واحد.

إن الصعوبة الكامنة في ملاحقة عالم مختلط بهذا الشكل هي صعوبة معترف بها، ولكن لا مناص إذا كان لابد أن تقول الرواية ماعتزمت قوله دفعة واحدة. »[1]

وطالما أن الشخصيات هي محور مبحثنا الأساسي الآن، فلننظر كيف تعاملت معهـا خالـدة سعيد. تعـاملت معهـا ـ هذه المـرة ـ باعتبـارها شخصيات روائية لا باعتبارها أشخاصا واقعيين. كما تعاملت معها باعتبارها أصواتا، موظفة في ذلك مفهوم النسق. وعلاوة على ذلك أبرزت ـ من خلال الأنساق والحقول الدلالية ـ مواقف الشخصيات مثل مأساوية حامد لقولها : «وقد وجدت ثلاثة أنساق رئيسية من التداخلات تختلف بحسب توالي الأصوات يضاف إليها نسق رابع هو بمثابة تأليف بينها». (ص : 252). كذلك لم يفتها تسجيل علامات التقاطع والتلاقي والاتصـال وكذا التكامل والاتفاق والاختلاف بين الشخصيات مدعمة ذلك كله برسـوم بيانية. بهذه الـطريقـة العـلائقية، تكون الناقدة قد صرفت اهتمامها عن الانشغال بمضمون الرواية إلى شكلها المضموني، وعن النقد التأويلي العالم الذي يقبس أدواتـه من علم الإجتـماع وعلم النفس، وكذا عن تكرار مضمون العمل الروائي إلى رصد علائق مكوناته.

هذا، ونهجت المحللة نفس النهج في دراسة رواية حليم بركات «عودة الطائر إلى البحر» إذ أمسكت ـ عن طريق القراءة الجادة ـ بالخيوط المتواشجة والمتباعدة كما صرحت بذلك هي نفسها في قولها : «نكاد في البداية لا ندرك الترابط وعلاقات التشابه والتضاد. ندركها بعد أن نكمل قراءة الرواية». (ص 262 ـ 263). إلا

---

(1) غسان كنفاني «ما تبقى لكم»، ، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، 1983، ص : 11.

أنها ـ رغم تجربتها الكبيرة في القراءة ورغم كونها تدرك أن الشخصية الروائية ليست إلا ممثلا للشخص الواقعي ـ تعود إلى التأويل «العالم» مستعملة مصطلح الشخص بدل الشخصية التي كان ينبغي أن تكتفي بدراستها بصفتها مكونا روائيا في علاقته بباقي مكونات الرواية لقولها : «ولعل كل شخص من أشخاص الرواية يمثل وجها من وجوه البطل الحقيقي : الإنسان العربي في تفككه واغترابه وتصدع عالمه». (ص : 274).

لنتأمل ـ الآن ـ مفهوم الشخصية الروائية لدى سمر روحي الفيصل. يختلف هذا الناقد عن خالدة سعيد في كونه يستوعب الفوارق القائمة بين الشخص الواقعي والشخصية الروائية بحيث ينظر إلى هذه الأخيرة من زاوية جمالية أحيانا. هكذا يتميز سمر عن الناقدة وعن الروائي صاحب العمل المنقود، الذي ينظر إلى الشخصية الروائية نظرة مختلفة عن نظرة روائي العشرينات الغربيين الذي سبق ذكرهم، وذلك لأنه يعتبرها شخصا اجتماعيا لا معادلا له فحسب لقول سمر : «يبدو أن رواية أحزان الرماد تؤمن بالمقولة التالية : إن الشخصية الروائية، وهي شخصية فنية صرف، معادل للشخصية الاجتماعية، أو هي نفسها. » (ص : 44 ـ 45). ومع ذلك يبقى هذا الإدراك «الفني» للشخصية الروائية مبهما مادام سمر لا يحلل هذه الشخصية / اللغة بقدر ما يبحث عنها من خلال الشخص / المرجع الإجتماعي والإنساني لقوله : «ففي الرواية شكل كامل للبرجوازي وللإيجابي وللخائن وللساقط ليس غير. أما دفء الشخصية الإنسانية وحرارتها، وترددها، وإيجابها وسلبها، وضعفها وقوتها وجبروتها فليس هناك شيء من ذلك». (ص : 68). هكذا يطغى التحليل الاجتماعي والفلسفي على التحليل «الفني» الذي يتناول الشخصية الروائية في علاقتها بالسارد أو بشخصية أخرى أو بالزمان والمكان على مستوى المحكي والقصة : المحكي بوصفه علائق لغوية لها منطقها الداخلي، والقصة بوصفها قصة هذا المحكي بالذات. أما نقد سمر، فما يزال حاملا لرواسب النقد القديم طالما أنه ينظر إلى الشخصية الروائية بمنظار تقليدي ضارب في العتاقة، أي ينظر إليها من خلال الشخص الاجتماعي في حركته وسكونه مع أنها لغة مثبتة على الورق لتدل فحسب، لا أن تسير أو تتدرج كما يعتقد ذلك سمر روحي الفيصل الذي يقول : «ولقد تجاوزت الرواية التقليدية هذه الطريقة في رسم الشخصية الروائية منذ وقت طويل، وغدت تعتبر الشخصية الروائية مجموعة تفاعلات الإنسان الحقيقية مع محيطه، وترى أن عرض هذه التفاعلات يتم في أثناء سير الشخصية وتدرجها في الرواية إذ هي متحركة وليست ثابتة». (ص : 207). رب معترض يبدي ـ في هذا السياق ـ الملاحظة التالية : إن استعمال كلمات من مثل : سير ـ تدرج ـ متحركة ـ

ثابتة، استعمال مجازي. في هذه الحال نحاوره ونسأله هذا السؤال : بماذا يتصل المعنى الحقيقي في أصل استعماله، أبا لشخص أم بالشخصية ؟ فإذا كان المعنى الأصلي متصلا بالشخص الواقعي في أصل استعماله، فما الداعي إلى عدم اتصاله - أصلا - بالشخصية الروائية بحيث يصبح المعنى المجازي متصلا - على النقيض من ذلك - بالشخص الواقعي ؟ فإن لم يحر جوابا قلنا له : إن الداعي إلى ذلك هو الحضور الملح لمفهوم الشخص الواقعي في ذهن الناقد إلى درجة إسقاطه على مفهوم الشخصية الروائية الذي يغيم إلى حد التلاشي. والداعي الثاني - وهو وثيق الصلة بالأول - هو كون الناقد يمتح من لغة حياة الشخص الاجتماعي ألفاظها وعباراتها اقتداء بالنقاد القدامى الذين يصدرون عن معجم نقدي تقليدي ما برح أسير ثنائية الثابت والمتحول التي ينبغي استبدالها بوحدتهما الجدلية. كما يقتضي قانون التطور استبدال تلك الوحدة بوحدة جديدة وديناميةهي الوحدة الجدلية بين الفعل الدال على الحركة والصفة الدالة على السكون. لكن سمر روحي الفيصل لم يمتح من لغة النقد الروائي المعاصر مفاهيمها الإجرائية ومصطلحاتها النقدية الدقيقة بقدر ما اعتمد على الذاكرة النقدية. يدل على ذلك عدم استيعابه لمقولة بنيوية مؤسسة على طبيعة العمل الروائي التخييلية وطبيعة شخصيته التركيبية المقنعة بالممكن رغم استشهاده بها وهي مقولة خلدون الشمعة الذي يقول : إن «اعتبار الشخصية الروائية في الرواية شخصية واقعية أو تعادل في حجومها شخصية واقعية، يلغي من الشخصية الروائية عنصر التركيب، ولا ينظر إليها من منظور التخييل الروائي، أي الإقناع بإمكان الحدوث، وإنما ينظر إليها من منظور الواقعة أي الحال التي وقعت فعلا». (ص : 132 من كتاب سمر «**ملامح في الرواية السورية**» ذاته).

ومع ذلك لا يمكن إنكار أن الناقد يستوعب - أحيانا - مضمون ما يشبه تلك المقولة لاعتباره الشخصية الروائية مجرد نموذج لا يقدم سوى صورة دلالية محايثة للغة المعبر بها عن المرجع الذي يحضر حضورا ثابتا في بنيات مقاطع الناقد النقدية كقوله : «إن شخصية الياقوتي المدانة في الرواية نموذج لمجتمع يريد عبد النبي حجازي، مؤلف الرواية، إدانته. بمعنى أن المؤلف لم يلجأ إلى تصوير المجتمع في مفاسده ومباذله، وإنما لجأ إلى أسلوب معاكس تماما صور فيه رجلا انغمس في الفساد حتى أذنيه». (ص : 133).

وبما أن الأهم في النقد البنيوي هو **شكل المضمون وأسلوب** تمثيل القضايا، فإن تحليل هذا الأسلوب الذي ينتج به الشكل تعددية دلالات الرواية الممكنة، هو

أول ما ينبغي أن يتصدى له الناقد بدل المبادرة إلى إعلان ـ على غرار خالدة سعيد ـ مضمون الرواية في عبارة أخصر تختزل تلك التعددية في مصطلحات اجتماعية معدودة كما في قوله : «تمثل قضيتها قضية المستغل والمستغل في آن معا». (ص : 18).

وفي غياب المصطلح النقدي الدقيق، يقسم الناقد الشخصيات الروائية إلى محورية وثانوية وهامشية (ص : 90) مع أن هذه ثلاثيات أخرى ينبغي للنقد العربي التخلص منها هي كذلك.

هذا هو دأب سعيد يقطين الذي راح ـ هو الآخر ـ يصنف ـ مثل روحي الفيصل ـ الشخصيات الروائية إلى محورية وثانوية وإلى ثابتة ومتحركة في قوله : «وما يعطيها صفة الثبات هذه هي ورود ذكرها مرارا في الخطاب كشيء متحدث عنه، دون أن نجد لها الحضور نفسه الذي نجده مع الشخصيات المحورية كذوات متحركة. وهذه الصفة تعطيها طابع الرمزية». (ص : 227). كما يطلق عليها ـ هو أيضا ـ مصطلح «الأشخاص الذين يشكلون العالم الثاني في القصة». (ص : 38). وعندما يفتقد الناقد المصطلح النقدي المناسب، يسمى بعضها : «**الأعلام**». (ص : 229). ثم ينسب لبضعها الآخر أدوارا ثانوية أو وظائف تقديمية وتكميلية في قوله : «كل هذه الشخصيات لا نجد لها دورا أساسيا في الخطاب، ووظيفتها هي تقديم وتكميل صورة كلية عن العالم الروائي من خلال الاستدعاء والوصف.. أو الحديث عنها في لحظة من اللحظات التي يتوقف فيها السرد في مجرى الخطاب». (ص : 230). غير أننا نتساءل : ماهي المصطلحات النقدية الإجرائية التي أطلقها النقد البنيوي على هذا النوع من الشخصيات الروائية التي تجعل السرد يواصل سيره في طريقه ؟.

لا وجود للجواب الشافي عن هذا السؤال في النقد العربي الذي كان ـ في أواخر الثمانينات وأوائل التسعينات ـ يعامل الشخصية الروائية من زاوية مرجعية أو من زاوية فنية غامضة، وذلك لعدة عوامل نذكر منها :

1 ـ انتشار علم النفس بشكل جد واسع في البلاد العربية.
2 ـ تقليد الروايات والمسرحيات الغربية كأشكال تعبيرية وافدة.
3 ـ استعارة النقد الروائي لمصطلحات نقدية مسرحية.
4 ـ التأرجح بين الوجودية وعلم الإجتماع الانعكاسي.
5 ـ التأخر في فهم الجمالية كما تمثلت ـ على الأقل ـ في كتاب «الأسس الجمالية

في النقد العربي» (*) وعدم استيعاب منهج الدلالية (La sémantique) رغم الصدور المبكر لكتاب «نظرية المعنى في النقد العربي» (*) الذي صرف عنوانه هذا اهتمام القارىء إلى النقد القديم لأن مؤلفه لم يختر له العنوان المناسب وهو «سيمنطيقا الشعر» لأن دلالية الشعر هي مضمونه الحقيقي والذي تم تقليده بشكل من الأشكال بكتاب «جدلية الخفاء والتجلي.» (*)

6 ـ عدم تمثل هذا النقد للشكلانية والبنيوية وكذا الشعرية والسيميائية.

وللبرهنة على ذلك، لابد من عرض آراء النقاد الغربيين حول مفهوم الشخصية الروائية قصد مقارنتها بآراء النقاد العرب حول هذا المفهوم بالذات، وذلك في اتجاه حصر أبعاده وإدراك تجلياته البنيوية.

يطالب فليب هامون (Philippe Hamon) وهو أحد سيميائيي الخطاب الروائي، بتلاؤم التحليل الروائي مع هدفه وبأن يتقبل كل الخلاصات المنهجية الناتجة عنه، وذلك في الوقت الذي يعتبر فيه ـ مسبقا ـ الشخصية الروائية علامة لغوية ملتحمة بباقي العلامات في التركيب الروائي المحكم والمنتج لمرسلة تجد حقيقتها في التواصل. وبعبارة أوضح، أن يرفض هذا التحليل مفهوم الشخصية على النحو الذي يطرحه مأثور من النقد أو معرفة تتأسس على مفهوم الشخص الواقعي لقول

الناقد الغربي: «لكن أن يتم اعتبار الشخصية مسبقا كعلامة، أي أن يتم اختيار وجهه النظر «التي تؤسس هذا الموضوع بإدراجه في المرسلة التي تحدد هي نفسها كتواصل، كمركب من علامات ألسنية (بدل قبوله كمعطى من قبل تقليد نقدي وثقافة متمحورة حول مفهوم «الشخص» الإنساني)، سيتضمن ذلك أن يستمر التحليل منسجما مع مشروعه وأن يتقبل كل النتائج المترتبة عنه». [1]

وفي السياق ذاته، ينتقد سيميائي آخر هو رولان بارط (Roland Barthes) شعرية أرسطو لكونها تجعل مفهوم الشخصية في المرتبة الثانية بعد مفهوم الحركة أو

---

(*) عز الدين اسماعيل «الأسس الجمالية في النقد العربي»، دار النصر للطباعة، القاهرة، 1968.

(*) مصطفى ناصف «نظرية المعنى في النقد العربي»، دار القلم، القاهرة، 1965.

(*) كمال أبوديب «جدلية الخفاء والتجلي» دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1979.

(1) – R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph Hamon «Poétique du récit» Seuil, points, Paris, 1977, p : 117.

الفعل. كما يستعرض رولان بارط مراحل التطور الحاصل في مفهوم الشخصية مذ كانت مجرد اسم أو وكيل فعل (agent d'action) إلى أن صارت محفوفة بدلالات نفسية. هكذا أصبح ينظر إليها وكأنها شخص حيقفي مع أنها لغة يتعذر عليها الفعل، فبالأحرى الحركة. هذا، وينفي عنها كونها تابعة للفعل في المسرح البرجوازي الذي يقدم نماذج من الذوات النفسية. بعد ذلك يتحدث عن رفض التحليل البنيوي معاملة الشخصية بصفتها «كائنا» جاهزا أو ذاتا نفسية على اعتبار أنه يستحيل وصف وتصنيف الشخصيات والوكلاء بمصطلح «الشخص» لأحد أمرين : إما لكوننا نعتبر مفهوم «الشخص» شكلا تاريخيا ينحصر بشكل قسري في بعض الأجناس المعروفة بحيث يجب الاحتفاظ بجميع المحكيات التي تتضمن وكلاء، وإما لكون مفهوم «الشخص» صادرا عن نزعة عقلانية حتمتها الظروف الراهنة على ماهو عبارة عن وكيل سردي لا يخلو منه محكي في العالم. أما التحليل البنيوي، فإنه لم يحاول تحديد الشخصية بوصفها كائنا واقعيا أو تحديدها بمصطلحات الحالات النفسية، بل بوصفها مشاركا (participant) وحسب، لقول رولان بارط : «إن مفهوم الشخصية، في الشعرية الأرسطية، مفهوم ثانوي لأنه يخضع كلية لمفهوم الفعل : يمكن أن توجد حكايات بدون «طبائع» يقول أرسطو، ولا يمكن أن توجد طبائع بدون حكايات (. . .) وإلى زمن متأخر، فإن الشخصية التي لم تكن حتى ذلك الحين سوى اسم أو وكيل فعل، قد صارت لها كثافة نفسية، كما غدت فردا، «شخصا»، وبعبارة أخصر، صارت «كائنا» جاهزا بامتلاء، مع أنها لن تفعل أي شيء بطبيعة الحال قبل أن تتحرك حتى، لقد توقفت الشخصية عن أن تكون تابعة للفعل، إذ تقمصت على الفور ذاتا نفسية، وبإمكان هذه الذات أن تخضع لقائمة كان شكلها الأنقى لائحة «استعمالات» المسرح البرجوازي (المتأنقة، الأب النبيل، الخ). ولقد حصل للتحليل البنيوي، منذ أن ظهر، أكبر نفور من معاملة الشخصية كذات حتى ولو كان ذلك من أجل تصنيفها (. . .) لا وجود لمحكي بلا «شخصيات» أو على الأقل بلا وكلاء في العالم، غير أن هؤلاء الوكلاء متعددون (. . .) يستحيل وصفهم وتصنيفهم بمصطلحات «الأشخاص»، إما لاعتبارنا «الشخص» كشكل تاريخي محصور قسرا في بعض الأجناس (المعروفة لدينا معرفة جيدة حقا)، ونتيجة لذلك ينبغي الاحتفاظ، على نحو واسع جدا، بكل المحكيات (قصص شعبية، نصوص معاصرة) التي تحتوي على وكلاء لا على أشخاص، وإما أن نعلن بأن «الشخص» ماكان أبدا سوى عقلنة نقدية فرضها عصرنا على مجرد وكلاء سرديين. لقد حاول التحليل البنيوي جاهدا حتى الآن،

مهووسا جدا بعدم تحديد الشخصية بمصطلحات البواطن النفسية من خلال فرضيات مختلفة، تحديدها لا كـ «كائن»، بل كمشارك. (1)

يعني المشارك - بتعريف بارط ذاته - من يشارك في المحاور الدلالية الكبرى الثلاثة التي تتواجد في الجملة مثل الفاعل والمفعول به والمسند إليه والظروف. (2)

هل يدل هذا التعريف على أن الشخصيات فواعل تقوم بوظائف ؟.

---

– Ibidem, p : 32 - 34. (1)

Ibidem, p : 35. (2)

# الفصل الثاني

**منطق الأفعال. الشخصيات باعتبارها فواعل من وجهة نظر نحوية في الأعمال النقدية الآتية :**

1 ـ «نقد الرواية » لنبيلة إبراهيم سالم.

2 ـ «الألسنية والنيقد الأدبي» لموريس أبو ناضر.

3 ـ «في معرفة النص» ليمنى العيد.

لقد تم التمييز بين مفهوم الشخص الواقعي ومفهوم الشخصية الروائية في النقد العربي والنقد الغربي الذي مهد لاعتبار الشخصية الروائية فاعلا يقوم بالفعل أو يقع عليه الفعل. لذا اقتضى الأمر الآن التحاور حول الممارسات النقدية التي تتعامل مع الشخصيات الروائية ـ إلى حد ما ـ من وجهة نظر نحوية.

يحدد بروب، في حديثه عن المنهج والمادة، الوظيفة بأنها فعل الشخصية الذي يحدد من ناحية معناه في سياق الأحداث وبأنها الجزء الجوهري من الخرافة وعنصرها الثابت. هكذا يختزل عدد الوظائف إلى إحدى وثلاثين وظيفة متماثلة بحيث تكون لجميع الخرافات نفس البنية في قوله : «تعني الوظيفة عمل الشخصية الذي يتحدد من وجهة نظر دلالته في سياق الحبكة.

1 ـ إن عناصر الخرافة الثابتة باستمرار هي وظائف الشخصيات كيفما كانت هذه الشخصيات وكيفما كانت الطريقة التي تمت بها هذه الوظائف. إن الوظائف هي الأجزاء الأساسية المكونة للخرافة.

2 ـ إن عدد الوظائف التي تتضمنها الخرافة العجيبة محدود (. . .)

3 ـ إن تتابع الوظائف متشابه باستمرار (. . .)

4 ـ تنتمي جميع الخرافات إلى نفس النمط من حيث بنيتها. »[1]

---

(1) Op. cit., p : 31 - 33.

# الأصل النحوي للوظيفة

يقدم غريماص، مباشرة بعد سنة من نشر كتاب بروب المشار إليه، في هذا الموضوع الذي يعتبر مبحثا ألسنيا وفي الآن ذاته تتمة لما أثير من حوار نقدي جاد حول مفهوم البنية، وجهة نظره حول وظائف بروب بعد أن اختزلها إلى عدد جد محدود (ست وظائف أساسية). ومؤدى وجهة نظره تلك أن الوظائف عبارة عن أدوار تقوم بها الألفاظ. يتجلى ذلك عندما يحاول المرء استعادة التعاريف النحوية القديمة بصيغها التقليدية : الفاعل هو من يفعل الفعل ـ المفعول به هو من يقع عليه الفعل. هكذا تصير الجملة مجرد مشهد (spectacle) يتميز بالثبات والإستمرارية بينما يتبدل الممثلون ويتغير محتوى الأعمال. أما الملفوظ ـ المشهد ـ(énoncé spectacle)6، فإنه يبقى على حاله دون أن يتغير لأن استمراريته رهينة بتوزيع الأدوار وحسب. كما يغدو من الصعب على هذه الاستمرارية أن تكون عريضة ولا سيما حينما يكون عدد الأدوار الموزعة محدودا. هذا، ويصبح من الصعوبة بمكان الإدلاء بوجهة النظر حول طبيعة الأدوار الموزعة. ومع ذلك لابد من تصحيح الصيغة الثلاثية (الفعل ـ الفاعل ـ المفعول به) الناقصة باستبدالها بمقولتين عامليتين في شكل تعارض وهما مقولتا :

| | | |
|---|---|---|
| الذات | ضد | الموضوع |
| المرسل | ضد | المرسل إليه. |

ذلك أن غريماص يرى كذلك ـ على المستوى النظري ـ أنه من المحال تحديد الكون الدلالي الأصغر (micro-univers) (وهو كل عمل قصصي أو مسرحي) بصفته كلا دالا، إلا عند ظهوره أمامنا كل لحظة في صورة مشهد أو على شكل بنية عاملية. أما على مستوى الممارسة، فقد ارتأى غريماص أنه من اللازم اتخاذ ترتيبين تطبيقيين قصد مطابقة هذا النموذج العاملي المستعار من التركيب النحوي بقانونه الجديد وبأبعاد الكون الأصغر الجديدة كذلك، وذانك الترتيبان هما :

1 ـ التصدي لاختزال العاملين التركيبيين إلى قانونهما الدلالي.
2 ـ جمع كل الوظائف المتجلية في متن والمنسوبة إلى عامل دلالي واحد مهما يكن توزيعها حتى يكتسب كل عامل ظاهر استثماره الدلالي الخاص به.

هذا، ويبرز استثمار «الرغبة» المشابه للاستثمار الذي تحقق في البنية العاملية كما عرفت عند بروب وسوريو (Souriau)، العلاقة القائمة بين الذات والموضوع. وعليه، يمكن اعتبار التعدية أو العلاقة الغائية الواقعة على البعد الأسطوري للتجلي ـ بعد هذا الترميق السيمي ـ وحدة سيمية (sémème) تحقق أثر معنى الرغبة. في هذه الحال، يكون الكونان الأصغران (جنس «الخرافة الشعبية» وجنس «المشهد الدرامي») المحددان بمقولة عاملية أولى متمفصلة وفق الرغبة، قادرين على إنتاج محكيات ـ أحوال (récits-occurences) تكون فيها الرغبة متجلية على شكلها التطبيقي والأسطورة لـ «بحث» (Quête).

والمثال الذي يقدمه غريماص لذلك هو عرض من نوع بحث سان ـ غرال (La Quête de Saint-Graal) الذي تتمفصل فيه العوامل الأربعة كلها على شكل المقولتين التاليتين:

| الذات | بطل |
| --- | --- |
| الموضوع | سان ـ غزال |

| المرسل | الله |
| --- | --- |
| المرسل إليه | الإنسانية |

وعلى هذا النحو تشكل المقولتان العامليتان معا نموذجا بسيطا يتمحور كله حول الموضوع لكونه في الآن ذاته موضوع رغبة وموضوع تواصل.

أما المقولة الثالثة:

المساعد ضد المعاكس،

فإنها لم تنبثق عن تركيب نحوي بقدر ما انبثقت عن تعارضات اللغة. إذ يعين المساعد على تحقيق رغبة مع تذليل صعوبات التواصل، بينما يخلق المعاكس العراقيل

ليحول دون تحقيق الرغبة أو إيصال موضوع. بقيت ملاحظة وهي أنه إذا كانت مقولة «الذات ضد الموضوع» ومقولة «المرسل ضد المرسل إليه» رئيسيتين، فإن مقولة «المساعد ضد المعاكس» ثانوية لكون هذين العاملين الأخيرين مجرد مشاركين ظرفيين لا عاملي مشهد حقيقي، كما أن أسماء الفواعل وأسماء المفاعيل ليسوا إلا صفات تحدد موصوفات مثلما تحدد الأحوال أفعالها. [1]

وبعد سنه كذلك من نشر كتاب غريماص السابق ذكره، وفي إطار الشعرية المستفيدة من الجمالية والشكلانية والبنيوية لدراسة الخطاب الروائي، يسير تودوروف في الاتجاه ذاته مقدما إضافات ذات أهمية ومدافعا عن شكل الدلالة الذي اصطلح عليه بالمظهر السطحي (L'aspect littéral) للملفوظ في مقابل ما اصطلح عليه بالمظهر المرجعي (L'aspect référentiel). ولإنجاز التحليل الوصفي والشعري للمظهر الأول وإبراز منطقية النص، يستعير تودوروف من غريماص مصطلحاته مثل: الرغبة والتواصل والمشاركة دون إغفال التعارض اللغوي بصفته الأساس الثابت الذي تقوم عليه اللغة. يمكن أن نختزل هذه الاستعارة في الترسيمات الآتية:

أ - المسندات إليه الأساسية ضد المشتقات

(dérivés vs Prédicats de base)

1 - الرغبة في ... ضد الرغبة عن ...

2 - التواصل ضد الفضح

ب - المشاركة:

1 - المساعدة ضد المنع

ج - قواعد الإشتقاق (régles de dérivations)

1 - قاعدة التعارض (régle d'opposition)

2 - قاعدة المفعولية (régle du passif).

وفي هذه الأخيرة تطرح بعض المسلمات ولا سيما عند ما يحدث التحول الشخصي (transformation personnelle)، منها:

1 - المظهر ضد الكينونة.

2 - ؟ ضد الوعي.

د - قواعد الاشتقاق ضد قواعد العمل (régles d'action)

---

(1) – Op. cit., p : 176 - 179

(2) – «Littérature et signification

لو قارنا تحديد تودوروف لمفهوف الوجه البلاغي إذ قال : كل علاقة بين كلمتين متواجدتين (أو أكثر) يمكن ( . . . ) أن تصبح وجها بلاغيا» . [1] وتحديد غريماص لمفهوم البنية إذ قال بأنها «حضور كلمتين وحضور العلاقة بينهما» ، لأدهشنا حقا هذا التـطابق التام بين التحديدين إلى درجة إيحائه باستنتاج دقيق وهو صيرورة الوجه البلاغي بنية .

بقي القول إن تودوروف قد أثرى مقولات بروب وغريماص بالمقولات المذكورة آنفا ، كما أغنى التحليل النحوي البلاغي . يتجلى ذلك في دراسته للمظهر السطحي للمفوظ رواية «العلاقات الخطيرة» للاكلو (Laclos) إذ وظف الأوجه البلاغية الآتية : التكرير والتوازي والتدرج وكذا النقيض والخرق للنظام بحيث صار التحليل نحو - بلاغيا ، وهذا هو التحليل الذي يفتقر إليه النقد العربي الذي إذا مارس النقد ، فإنه يستخدم منهج بروب أو منهج غريماص ولا يستخدم منهج تودوروف أو منهج جيرار جينيت. ومرد ذلك إلى عدم استيعاب النقاد العرب للمنهجين الأخيرين رغم ما أثريا به منهج بروب أو منهج غريماص من إضافات .

تتوخى نبيلة إبراهيم سالم ممارسة النقد بالمنهج الألسني الوظيفي كما عرف عند بروب ومنهج التواصل كما عرف عند جاكوبسون الذي يحيل مصطلح «السياق» (contexte) في ترسيمته على المرجع . بيد أن تودوروف قد انتقد منهج جاكوبسون هذا مبرزا أنه منهج يرتبط بالخطاب الشفوي الذي يتم إثر الإتصال المباشر بين الباث والمتلقي الواقعيين بحيث يدور حديثهما حول موضوع مافي سياق ما ، أي حسب الظروف والأحوال التي يوجدان فيها حقيقة . أما في الخطاب المكتوب الذي يكون صاحبه قد فرغ منه وقدمه للنشر ، فمن المحتمل جدا ألا يتصل به القارىء إلا بعد مرور عدة قرون. وانـطلاقـا من هذه الحقيقة ، فلا وجود لا للباث ولا للمتلقي الواقعيين في الكتاب الصادر، كما أنه لا وجود للاتصال ولا للسياق . [2] وبناء على ذلك ، يمكن طرح السؤال التالي : أتهتم الناقدة بالنسق الداخلي للعمل الروائي أم بسياقه الخارجي ؟

---

(1) - «Poetique», p · 41

(2) - «Littérature et signification» p : 21.

تصرح نبيلة إبراهيم سالم في خطابها النظري، بأنها ستنطلق من الأساس الألسني الذي يعتبر الجانب التركيبي والدلالي تجليا للإمكانيات اللغوية التي يحققها النشاط الأدبي. كما تدلي بوجهة نظر نقدية مؤداها أنه كلما قطع القارىء أشواطا في قراءة الرواية ابتداء من الجملة ـ باعتبارها أساس التحليل ـ إلى الفقرة، إلى التناقض القائم بين فقرتين، إلى البنية التي تتكون وحدتها الدلالية من مجموع الفقرات، سيجد أن أعمال «البطل» كلها تعود إلى الوحدة الوظيفية القياسية التي تندرج في متوالية من الأفعال. وذلك عبر مراحل رحلته كلها في الزمان والمكان، أي أثناء إقدامه على ما اعتزمه أو أثناء إحجامه.

هذا، وتعلن الناقدة بأنها ستتبع الخطوات المنهجية التالية :

1 ـ رصد علائق الوحدات الوظيفية حسب ظهورها في النسق ووصف تبنينها الوظيفي لكونها تركيبا لغويا يعبر عن سلوك نحو غاية من خلال التتابع الزمني للقصة.

2 ـ إبراز ـ انطلاقا من تحليل المستوى التركيبي ـ العلائق الغائبة الحاضرة فيما وراء النسق وفقا لما يتطلبه كل عنصر في النص على المستوى الدلالي.

ويتجلى الفرق الذي وضعته الناقدة بين المستوى التركيبي والمستوى الدلالي في كون الأول يمثل الحدث في الحدود التي يظهر فيها بوصفه عنصرا منتظما في علاقة بنيوية بباقي العناصر.

إذن، فلا مجال للشك الآن في أن رغبة الناقدة في ممارسة المنهج الألسني الوظيفي تتبدى في المصطلحات الآتية : الوحدة الوظيفية القياسية ـ متوالية الأعمال ـ رحلة البطل الزمانية ـ اعتزام التنفيذ ـ التردد والفشل ـ الوحدات الوظيفية ـ البناء الوظيفي ـ المستوى التركيبي والدلالي ـ العلائق الغائبة. هذا بالإضافة إلى منهج القراءة الذي ينطلق من الجملة ـ باعتبارها أساسا للتحليل ـ إلى الفقرة وإلى فقرتين متعارضتين ثم إلى البنية التي تنبني من الوحدة الدلالية لكل الفقرات.

بيد أن الناقدة لم تقتنع بالمنهج اللغوي هذا فارتدت إلى المنهج الإجتماعي والنفسي والفلسفي وكأنها ترغب في ممارسة ما يسمى، في شيء من الضبابية والغموض، بالمنهج التكاملي. مثلها في ذلك مثل العديد من النقاد الذين يساهمون في تأخير التحول الذي يحاول منهج جديد تحقيقه.

وأثناء التطبيق، تقسم الناقدة رواية «حضرة المحترم» لنجيب محفوظ إلى سبع حركات ثم تشرع في تحليلها استنادا إلى الوحدة الوظيفية القياسية كما عرفت عند بروب بعد أن اختزلتها إلى أربع وحدات وظيفية (الخروج ـ العقد ـ الإختيار ـ الإنفصال أو الإتصال بالمجتمع). يتبدى ذلك من قولها في خطابها الإجرائي عن الفقرة التي تصف مكتب المدير العام في الرواية : «تمثل هذه البداية الوحدة الأساسية الأولى في بناء القصة وهي وحدة الخروج، فهي تبدأ بعبارة «انفتح الباب» وتنتهي بعبارة «جال بخاطره أنه دخل تاريخ الحكومة»، وبذلك تشير الكلمات إلى مرحلة الانتقال (. . .) فالخروج يتم بعد مرحلة الاستقرار على المستوى الفردي وعلى المستوى الاجتماعي». (ص : 95 ـ 96).

ولتوضيح ذلك تضع له ترسيمتين :

1 ـ «استقرار (مرحلة ماقبل) الخروج ـ (التمهيد لمرحلة مابعد)». (ص : 97).

| 2 ـ «المرسل | الموضوع | المرسل إليه |
|---|---|---|
| المجتمع الشعبي | ضرورة التغيير | البطل |
| الوساطة | | (عثمان بيومي) |
| (شيخ الكتاب) | | |
| وذلك مقابل القوة التي لا | | |
| لا تستسلم للتغيير في يسر | | |

(. . .) إذ إن الخروج من موقف إلى آخر، أومن حالة إلى أخرى، لابد أن يصحبه حالة من اللاتوازن والاضطراب، ولابد لهذا اللاتوازن من قوة تعيد البطل إلى حالة التوازن.» (ص : 98).

ثم تضع وحدة التعاقد على الشكل التالي :

| الطرف الأول | موضوع التعاقد | الطرف الثاني |
|---|---|---|
| | ضرورة التغيير | |
| البطل | الوصول إلى الهدف | مع نفسه |
| | التغيير وإثبات وجود | |
| البطل | مجتمعه من خلال كفاءته | مجتمعه |
| | تحقيق الهدف | |

الله (عهد مع الله)

البطل بالاستعانة بالرباط الديني المقدس

«(ص : 102).

وبعد ذلك لأحظت أن العقد الملزم يتجلى في البنود التي وضعها عثمان بيومي في «شعار العمل والحياة»، كما قسمت الحركة الأولى في الرواية إلى مستويات ثلاثة.

1 ـ «المستوى الإجتماعي :

الطابق العلوي الذي يسكنه المديرالعام

(دلالة رمزية لطبقة عليا)

بهاء ورونق

الطابق تحت الأرض حيث يعمل في قسم المحفوظات (دلالة رمزية للطبقة العاملة)

أتربة وثعابين.

[2 ـ] المستوى القيمي للحياة :

شخصية تشتغل بجذوة الأمل وإرادة الغيير (البطل).

شخوص يجرفها العمل وضاعت طموحاتها مع تيار الحياة (سعفان أفندي).

[3 ـ] المستوى الكوني والديني :

الإحساس العميق بجلالة الألوهية وقدرة الله على تحقيق الأمل.

شخوص نام بداخلها هذا الإحساس (الحياة يمكن تلخيصها في كلمتين : استقبال وتوديع).

العلاقة بين لانهائية الحركة الكونية ولانهائية الطموح الإنساني.

الإحساس بعبء الزمن وثقله ونهايته».

(ص : 103 ـ 104).

وتصرح في الحركة الثالثة أن عثمان بيومي يدخل مرحلة الاختيار لتنفيذ التعاقد بقولها : «وقد بدأ الاختبار بمواجهة قوة تعد بندا من بنود التعاقد، ذلك أن سيدة تعد، حتى هذا الوقت، موضوع الزواج المكمل لحياته ودينه واستقراره. على أن الموقف انتهى بدون حسم، ولكنه في الوقت نفسه، لم يخلق موقفا مضطربا بحيث يؤدي إلى اللاتوازن. ففي تصوره أنه استطاع إقناعنا بضرورة الانتظار حتى ينفذ تعاقده. أو على الأقل الجزء منه وهو حصوله على الشهادة العليا». (ص : 107).

ثم لخصت ذلك في الترسمية التالية :

«على المستوى الاجتماعي :

| الطرف الأول | الموضوع | الطرف الثاني |
|---|---|---|
| البطل | تجديد العقد | الفتاة |

(ويشير موقفه منها إلى
تأكيد انتمائه لطبقته
والإصرار على عدم الانسلاخ
منها.

على مستوى أفعال البطل وسلوكه :

| الطرف الأول | الموضوع | الطرف الثاني |
|---|---|---|
| البطل | الالتزام والارتباط | القيم الدينية والخلقية». |

(ص : 107 ـ 108).

أما عن وحدة الانفصال عن المجتمع والعودة إلى الاتصال به، فإن الناقدة تقول : «فلقد بدأت القصة من نقطة خروج البطل وانفصاله عن مجتمعه، شأن أي بطل آخر (. . .) وبهذا تكون الوحدة الوظيفية الأخيرة على النحو التالي :

| | |
|---|---|
| خروج وانفصال عن المجتمع | خروج وانفصال عن المجتمع |
| بقصد تحقيق شيء كبير | لفشله في تحقيق إلتزاماته |
| لنفسه ولمجتمعه | الاجتماعية وجهله بمعايير الحياة. |

النتيجة : لم يحدث الاتصال المتوقع بالمجتمع. » (ص : 126 ـ 127).

من الملاحظ أن الناقدة تتأرجح، في ممارستها النقدية هذه، بين التحليل الوظيفي والمنهج التفسيري، بحيث استخدمت مصطلحات مقتبسة من مورفولوجيا الخرافة ومصطلحات اجتماعية وإيديولوجية وفلسفية. بل يمكن القول إن التحليل الوظيفي قد صار لديها مجرد رصد للبنية العميقة (الخروج ـ العقد ـ الإختبار ـ الإتصال بالمجتمع أو الانفصال عنه) حتى تجعل من عناصرها الأربعة منطلق تأويلها الذي يتجاوز الوصف إلى البحث عن الغرض والمعنى وكذا الدلالة الاجتماعية والعقائدية والفلسفية. يدل على ذلك تقسيمها خطاب الممارسة إلى ترسيمات يتم شرحها وفق مستويات ثلاثة :

1 ـ المستوى الإجتماعي الذي راحت الناقدة تتحدث فيه كعالمة اجتماعية عن مضمون الترسيمة بمصطلحات اجتماعية :

الطبقة العاملة ـ الطبقة العليا ـ إنتماءه الطبقي.

2 ـ المستوى القيمي للحياة الذي تعامل فيه الناقدة الشخصيات معاملة الأشخاص. يتضح ذلك من خلال الجمل الآتية: «شخصيات تشتعل بجذوة الأمل وإرادة التغيير» ـ «شخوص يجرفها العمل وضاعت طموحاتها مع تيار الحياة.» تحيل جميع دلالات هتين الجملتين على المرجع، على الإنسان الحقيقي، على الشخص الواقعي لا على الشخصية باعتبارها كلمة أو حرفا في عبارة، في جملة، في فقرة، في نص.

3 ـ المستوى الكوني والديني الذي يبرز فيه التأمل النفسي والعقائدي بوضوح من خلال العبارات التالية: «الإحساس العميق بجلالة الألوهية وقدرة الله على تحقيق الأمل» ـ العلاقة بين لانهائية الحركة الكونية ولانهائية الطموح الإنساني».

وسبب نهج الناقدة هذا المنهج مرده إلى عدم اكتفائها بالتحليل الوظيفي. هكذا لجأت إلى التحليل المعياري الذي يحاول التحليل الوصفي التقليص منه قدر الإمكان.

يقوم التحليل الوظيفي لدى بروب على «الأعمال» التي ينجزها «الأبطال» في الخرافات العجيبة. لذا ينصب الاهتمام كله على أفعال الشخصيات إذ يعتمد المحلل المنهج الوصفي الموضوعي الذي يجيب عن السؤال: كيف تمت بنينة القصة؟ لا عن السؤال: لماذا تمت بنينتها على هذا الشكل؟

يتأسس كذلك هذا التحليل الاستقرائي على الوظائف المتتالية بوصفها العناصر الثابتة لا على الشخصيات لكونها عناصر متغيرة بما فيها أوصافها وحوافز أعمالها. إنه يدرس الشكل والقوانين التي تحكم بنية الخرافة العجيبة وكذا منطق هذه البنية التي يصفها لتحديد ماهيتها وإبراز أجزائها المكونة والعلائق التي تربط بعضها ببعض والجزء بالكل. وعلى هذا النحو، تنعدم لديه التعليلات البعيدة والتفسيرات الغيبية. إنه تحليل شكلاني يتجرد بصفة مطلقة من كل تأويل.

أما نبيلة إبراهيم سالم، فإنها لم تدع البنية تكشف عن ذاتها بذاتها من خلال ما قدمته من وصف استقرائي لها. هكذا توسلت بمصطلحات مستمدة من حقول معرفية لها مجالاتها وأدواتها المخالفة لاعتمادها مناهج مغايرة مثل التحليل النفسي وعلم الاجتماع وعلم الأديان والفلسفة مما جعلها تبتعد بكثير عن البنية موضوع

التفتيت. تتأسس هذه الملاحظة على تصريح الناقدة بأنها ستختزل دلالات البنية المتعددة والممكنة في تأويل جامع مانع يبرز مضمون هذه البنية في قولها : «وإذا كنا قد حللنا القصة على أساس وحداتها الوظيفية الأساسية التي يمكن أن يتكون منها بناء أي عمل قصصي في حالة تفككه، **فإننا نعود ونجمع بين هذه الوحدات في تفسير واحد يكشف عن الرسالة التي يريد أن يوصلها الكاتب الفرد في النهاية إلى المجتمع**. » (ص : 133 ـ 134) (التشديد مني).

يلمح هذا المقطع النقدي إلى تأثير ترسيمة جاكوبسون الإبلاغية ـ التي تدخل في الاعتبار المرسل والمرسل إليه والسياق ـ على الناقدة دون تأثير ترسيمة تودوروف أو لانتفيلت (Lintvelt) اللذين يعتبران الباث والمتلقي خارجين عن العالم الروائي. ذلك أن الراوي والمروي له قد حلا محلهما لا لكونهما شخصين واقعيين، بل لكونهما علامات بارزة في ثنايا النص الروائي الذي قد يصير هو ذاته ـ في غياب العلامات الدالة عليهما ـ سمة دالة على وجودهما. لكن الناقدة لم تقف عند حد هذه المعطيات المحسوسة، بل توغلت في التجريد الفلسفي لقولها في خطابها الإجرائي : «كيف يمكن إذن أن تنتظم العلاقة بين السماء والأرض، أو بين الله والانسان بحيث يمكن أن تسير الحياة في إيقاع منسجم منظم في جميع مراحل الحياة، وبحيث يخف عن الإنسان، على الأقل، الإحساس بعبء الزمن ؟

إن هذا لا يمكن أن يتحقق إلا إذا كانت الأفعال التي يقوم بها الإنسان في أي مجال محققة حقا لنظام الحياة، دون أن يكون تحقيق أي فعل على حساب الآخر». (ص : 138).

هكذا يتضح لنا بجلاء أن المنهج الشكلاني لدى نبيلة إبراهيم سالم غير خالص لتداخل مناهج متعددة في تحليلها الشيء الذي يتنافى والمنهج البنيوي من وجهة نظر أصحاب هذا المنهج.

أيختلف موريس أبوناضر عن نبيلة إبراهيم سالم ؟ هل يتلافى الاقتباس من الحقول غير الأدبية مصطلحاتها عملا بأسس المنهج البنيوي في النقد الروائي ؟

يتبع موريس أبوناضر نهج البنيويين في التوسل بالبنية الوظيفية كما عرفت لدى بروب وبالبنية العاملية التي استخلصها من غريماص. لكن لم يقف عند هذا الحد،

بل استفـاد كذلك من ممارسات أخرى للمنهج البنيوي على النص الروائي قصد التدريب والتجريب وكذا التعريف بالمناهج اللسنية وعلاقتها بالنقد الأدبي «تنظيراً» وممارسة .

نقتصر الآن، تبعا لمنهجنا المابعد نقدي، على دراسة منظور الناقد إلى الأفعال أو الوظائف النحوية والشخصيات باعتبراها عوامل تنجزها. لم يفرق هو كذلك بين مفهـوم الشخص ومفهـوم الشخصية رغم اعتـماده الألسنية الحـديثـة منهجا لنقد الرواية. إنه يعامل الشخصية الروائية معاملة الشخص حتى في الوقت الذي يقبس فيه من بروب تعريف الوظيفة التي يقول عنها : «الوظيفة هي دائما ثابتة بالرغم من تعدد هويات الأشخاص الذين يقومون بمثل هذه الوظيفة. » (ص : 25). ويقع له نفس الشيء في حديثه عن الوظائف الثانوية إذ يستعمل مصطلح «الأشخاص» ومـا يصـاحب دلالة هذا المصطلح من دلالات تحيل كلها على المرجع، أي على أشخـاص واقعيين لقـولـه : «إن وجـودها (الوظائف الثانوية) يموضع الوظائف الأساسية، ويعطيها هويتها المميزة من حيث وصفها لطبائع الأشخاص الأساسية، وأعمارهم، ودوافعهم، والأماكن التي يسكنون فيها، وينتقلون منها وإليها». (ص : 26).

إن اعتبـار الشخصية ـ وهي عنصر تركيبي ـ شخصا، يفضي بالتحليل إلى التأويل ورد الفرع إلى الأصل وإرجاع الدلالة إلى المرجع وكذا إعادة اللغة إلى الواقع والإبداع إلى الحياة الواقعية. يدل على ذلك عبارات الناقد ومفاهيمه : الأشخاص ـ طبائع ـ أعمارهم ـ الأماكن التي يسكنون فيها ـ ينتقلون منها وإليها ـ دوافعهم. تومىء دلالات ومفـاهيم هذه العبارات كلها إلى أفعال الإنسان الواقعي ونفسيته ومحيطه الذي يتحرك في مجاله. ويستخدم الناقد أيضا مصطلح «الشخص» ترجمة للصيغة (personne) رغم دلالته المغايرة لدلالة الشخص والشخصية الروائية. غير أن النـاقد يضع أحيانا فئة العوامل مكان فئة الضمائر في اتجاه النحو الوظيفي إذ يقول : «سنخلص القصص من فئة الشخص (أنا، أنت، هو، هي نحن، هم، الـخ) مستعيضـين عنهـا بفئـة العـوامل (Les actants) (العامل الذات، والعامل الموضوع، والعامل المساعد، والعامل المعاكس. » (ص : 27). ويدل حصر مفهوم المشارك في المساعد والمعاكس، يمدده ـ مثل بارط وخلافا لتودوروف ـ حتى ليشمل جميع الشخصيات أو جميع العوامل بما فيها العامل ـ الذات والعامل ـ الموضوع في قولـه : «إننـا ننـظر إلى الأشخاص في «طواحين بيروت» لاككائنات نفسية وإنما كمشاركين (participants) .

إن تحديد الأشخاص كمشاركين، يعني أننا لا نبغي من هذا المفهوم إلا بعده الألسني. ذلــك أن الشخص من وجهــة نظر ألسنية لا يحدد بميولـه النفسية، واستعداداته البيئية، وخصاله الخلقية، وإنما بمكانته، أو بالأحرى بموقعه داخل القصة.

إن الكلام عن موقع الشخص داخل القصة، يعني بكلمة أخرى الكلام عن شخص يعمل عملا ما، عن شخص يلعب دورا ما، وبالتالي يتم النظر إلى هذا الشخص أو ذاك كوظيفة نحوية ولا شيء آخر». (ص : 60).

يستفيد الناقد العربي من منهج بروب الذي يجعل من الشخصية منفذة متغيرة ثابتة. كما يستفيد من منهج غريماص الذي يركز على الشخصية بحيث تصير عاملة تقوم بعمل معين. هكذا يتم اقتران العامل بعمله أو بحالته. وبتعبير نحوي، تصير الشخصية فاعلا ومفعولا به ومسندا إليه في جملة معينة لقول موريس أبو ناضر : «إن تحديد الشخص بالعمـل الذي يعمله، أو بالفعل الذي يفعله، ينبع من مفهوم صرفي ـ نحوي، إذ ليس هناك، من وجهة نظر نحوية، فعل من دون فاعل، أو فاعـل من دون فعـل. إن الفـاعـل النحوي على مستوى الجملة هو الذي يقوم بالفعل. وهو ذاته الفاعل الفني على مستوى القصة». (ص : 61).

بهذا الشكل يطلق موريس أبو ناضر «الوظيفة» صفة للفعل تارة وصفة للفاعل تارة أخـرى، وكأنه، حينما يكون بصحبة بروب، ينسى غريماص، وحينما يكون بصحبة غريماص، ينسى بروب. وحتى عندما يكون برفقة غريماص، لا يلاحظ أن الناقد الغربي قد حطم ثنائية الفعل والفاعل وعوضها بالوحدة بينهما كما يتجلى ذلك من مصـطلحـات بنيتـه العـاملية. لنـدقق النظر ـ مثلا ـ في مصطلح «المساعد» (adjuvant) الـذي يتكـون من الاسم ذاتـه adjuvant ومن الفعـل aider وعـلامته «ad» في هذا الاسم نفسه، ويعرف عندنا هذا الاسم الذي يجمع بين الاسم والفعل في أكثر صيغه استعمالا باسم الفاعل الذي يعمل عمل فعله.

أما مسألة ثبات الأفعال وتغير الفاعلين، فإن موريس أبو ناضر قد أغفل ذكرها تماما عندما كان صحبة غريماص. يرجع السبب في ذلك إلى طبيعة اسم الفاعل الــذي نسـف صرح ثنــائية الثــابت والمتحـول التي نعت بها بروب الأعــمال والشخصيات. هكذا أقام اسم الفاعل على أنقاضها وحدة جدلية بينهما. تدل هذه

الوحدة الجدلية على أنه من الجائز أن تتغير الشخصيات وتبقى الأعمال ثابتة، كما أنه من المحتمل أن تتحول الأفعال وتبقى الشخصيات على حالها. وعلى هذا النحو، تكون نظرية بروب قد فقدت جانبا من مصداقيتها لثنائية الثبات والتحول التي تطبعها. أضف إلى ذلك أن بحثه ينصب على جنس الخرافة الشعبية ويستهدف البنية الثابتة في مائة خرافة عجيبة متشابهة، لابنية خرافة واحدة بحيث يمكن ملاحظة تغير الأفعال والشخصيات وإدراك أنواعها وأصنافها. يترتب عن ذلك أن منهج بروب يقتضي كمية كبيرة من الأعمال الأدبية المتشابهة. ويستلزم نعت «متشابهة» أن يسبق الإنتقاد الاستقراء لقول عبد الله العروي : «يجب أن يسبق النقد الوصف لكي نعقل ما نصف وما نقول». [1]

هل اعتمد موريس أبوناضر هذه الخطوة المنهجية في رصد التطور الحاصل في البنية الأساسية من بروب إلى غريماص ؟ هل اقتصر في الممارسة النقدية على بنية هذا الأخير رغم رسمه إياها على الشكل التالي :

المرسل ← الموضوع ← المرسل إليه

المساعد ← الذات ← المعاكس. » (ص : 61) ؟

لو كان الناقد العربي قد أدرك أن بنية غريماص اختزال لبنية بروب وتطوير لها، لا قتصر على بنية غريماص ولما مزج بين البنيتين لنقد عمل روائي واحد بحيث يقول موظفا البنية الاختزالية : «فالعامل الذات في «طواحين بيروت» هو تميمة التي تسعى إلى تحقيق طموحها في بيروت، من خلال إكمال دراستها (. . .) والعامل المرسل يندمج في العامل الذات، والعامل المرسل إليه يندمج في العامل الموضوع (. . .) فالعامل الذات والعامل المرسل يتجسدان في تميمة، فيما العامل الموضوع والعامل المرسل إليه يتجسدان في متابعة الدروس في الجامعة، وفي رمزي رعد وهاني الراعي (. . .) إن العامل المعاكس في طواحين توفيق عواد يتجلى من خلال عدة ممثلين (. . .) فجابر أخو تميمة، وصديقه حسين القموعي يمثلان دور المعاكس من حيث قيامهما بأعمال معادية للبطل طوال القصة (. . .) إن [ لـ ] العامل المساعد (. . .) عدة ممثلين : فآمنة والدة تميمة، وماري أبو خليل، وزنوب، يمثلون دور المساعد والمسعف من حيث قيامهن بأعمال تسهل على البطلة تحقيق موضوع رغبتها». (ص : 64 ـ 68).

---

(1) عبد الله العروي «مفهوم الحرية»، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1984، ص : 8.

ونجده يوظف بنية بروب كما تشير إلى ذلك مصطلحات من نوع : خرق الموانع ـ التجارب ـ الفشل ـ الهروب من المجتمع ـ اللجوء إلى . . . في قوله عن تميمة إنها : «تخرق الموانع التي فرضها عليها أخوها ( . . . ) [ـ] المجتمع (تنام مع رمزي رعد ( . . . ) [ـ] الدين (تعاشر هاني الراعي) [و] تعرض نفسها للتجارب :

ـ تترك المهدية وتنزل إلى بيروت.
ـ تتوظف في نقابة عمال البور.
ـ تسكن عند قوادة.
ـ تعاشر الكبار والصغار.
ـ تفشل في تجاربها كلها :
ـ تترك أمها [و] رمزي رعد [و] وهاني الراعي [و] الست روز [بحيث تكون النتيجة هي] الهروب من المجتمع، واللجوء إلى الفدائيين [رموز] (*) الثورة المنتظرة. » (ص : 72).

بيد أن الناقد العربي يعلق على البطلة تعليقا يبرز موقفه الإيديولوجي المتجلى في أحكام القيمة المتمثلة في الثنائيات اللغوية المعيارية الآتية : المتمردة الثائرة ـ الديني المدني ـ أقوى ؟ في قوله : «إن خرق البطلة لقوانين المجتمع، وليس بالخرق الكامل، لذلك أطلقنا عليها اسم البطلة المتمردة، وليس البطلة الثائرة. فهي في خرقها لقوانين المجتمع بشقيها المدني والديني، وفي تعريض نفسها للتجارب تظل هذه القوانين أقوى منها». (ص : 73). على أنه لا يلبث أن يناقض وجهة نظره هذه بأخرى يقول فيها «إن فشل تميمة ليس بالفشل الكامل. إنه ليس سقوطا في قاع ليس له قرار، لأنه يؤدي بالبطلة إلى الهروب والالتجاء إلى الفدائيين [رموز] الثورة المنتظرة». (ص : 73).

يعني هذا أن البطلة قامت بخرق جديد وبه استحقت اسم «بطلة»، لأن الأسرة مجتمع صغير يجسد القيم المتحكمة في المجتمع الكبير. فكما أن المجتمع الصغير استلزم الخروج منه إلى المجتمع الكبير، فإن هذا قد اقتضى هو بدوره الخروج منه، أي الخروج من مجتمع الرضوخ إلى مجتمع الثورة.

---

(*) رمز في كتاب الناقد.

غير أن هذا التعليق يشير إلى أن موريس أبو ناضر قد انتقل من المنهج الشكلاني الوصفي إلى منهج التأويل المعياري . كما يدل التعليق والمزج بين منهج بروب ومنهج غريماص لتحليل العمل الروائي الواحد فحسب، على أن العيب ليس في المنهج بقدر ماهو في ا لطريقة التي وظف بها المنهج .

ومادمنا بصدد الحديث عن منهج بروب، نطرح الأسئلة التالية :

لماذا تنسب يمنى العيد لبروب تحديده لمكونات الخرافات الشعبية انطلاقا من الإديولوجيا رغم أن هذا المصطلح لم يرد البتة في تحليلات هذا الناقد ؟ هل غاب عن الناقدة أن منهج بروب منهج بنيوي يرفض النهج الإيديولوجي ؟ ماهو السبب الذي جعلها توظف المنهج الإيديولوجي في تحليل الخرافة العجيبة ؟ ماهو الدافع إلى اعتبار يمنى العيد العوامل - مثل غريماص - هي المكونات الأساسية للخرافة الشعبية في حديثها عن بروب الذي يجعل الأفعال هي المكونات الجوهرية لهذه الخرافة ؟ ماهو الباعث الذي جعلها تعكس مواقع العوامل عما كانت عليه في الخرافة العجيبة بحيث اعتبرت المعيق هو من يغري بالخروج والمعين هو من يمنع عنه في قولها : «إن بروب لم يستطع تحديد مكونات النص - الحكاية ، إلا في إطار إيديولوجية النص نفسه. أو لنقل، إن هذه الإيديولوجيا، المرتكزة على ثنائية الخير والشر هي التي حددت مواقع هذه المكونات وحركة العلاقات بينها بالشكل الذي أظهرته بنية هذه الحكاية : إن الفتاة التي تخرج من المنزل، هي فتاة ارتكبت مخالفة ، لذلك يبدو من يغريها بالخروج معيقا أو شريرا ، ويبدو من يردعها عنه مساعدا أو خيرا . ولو كان الخروج من المنزل لا يعد مخالفة لانعكس الموقع بين المساعد والمعيق». (ص : 67) ؟

وتجدر الإشارة هنا إلى أن محلل الخرافة الشعبية لا يركز على فعل دون آخر، بل يسجل كل الأفعال دون تفضيل هذا على ذاك . وعلاوة على ذلك ، فهو لا يذكر ماهو مطابق أو مخالف للمواضعات الاجتماعية بقدرما يذكر المنع وخرق البطل لهذا المنع بمساعدة أو بغيرها. ولا ينبغي أن يعزب عن الأذهان أن الإشكالية كامنة في هذه الـ «لـو» التي جاءت في قولة يمنى العيد. ذلك أن الجدلية لانهائية وأن الصراع مستمر باستمرار وجود الانسان. واستمرار هذا الوجود الإنساني هو الذي خول لبنية بروب الـوظيفية خلودها مهما تكن الاختزالات أو الإضافات التي ستلحقها. إن الرغبة الإنسانية ثابتة ويستتبع ثباتها رسوخ المنع رغم تشكله واتخاذه صورا مختلفة .

إنه جوهر أو ماهية. يجب النظر إليه في شمولية دلالته التي ترفض كل تأويل لكونها لا تكتسب حقيقتها إلا في نسق الخرافة. ففي هذا النسق، يحتل المنع الموقع المتميز عن باقي المواقع التي قد يحتلها في أنساق خرافات أخرى. وبالإضافة إلى ذلك، يقتضي المنع النظر إليه في علاقته بنقيضه. أي نقيض ؟

إن الأشياء إذا تحولت تحولا يعيدهـا إلى حالتها الأولى، لايمكن اعتبار ذاك التحول تحولا البتة. لا يجوز للأطروحة أن تنقلب إلى «نقيضها المتطرف». مثال ذلك أنه إذا ضحكنا أكثر من اللازم بكينا، وإذا تجاوزنا الحدود في البكاء ضحكنا. والدليل على ذلك المثل السائر الذي يقول : «كثرة الهموم تضحك». إن البكاء ـ بصفته أطروحة ـ كامن في «نقيضه المتطرف»، أي في الضحك، كما أن الضحك كامن في «نقيضه المتطرف» أي في البكاء. ولهذا السبب لا يعتبر النقيض المتطرف نقيضـا، بل أطروحة. إن النقيض الحقيقي للأطروحة هو النقيض المرحلي، أي الـتركيب الذي يجمع بين الأطروحة والنقيض. لاوجود للتمام. هكذا يصير بيت الشاعر المشهور بعد تعديل أو ذكر ماسكت عنه الرندي مضطرا :

لكل شيء [ناقص] إذا ماتم نقصان
فلا يغر بطيب [أو خبيث] العيش إنسان.

لاوجود للكمال. لذا لايطلب من الإنسان أن يكون إلها وإنما يطلب منه أن يكون أفضل مما كان عليه بدرجة أو أكثر. إن النقيض المرحلي واقعي وإنساني بينما «النقيض المتـطرف» خيالي وفـوق إنسـاني. لذا ينبغي النـظر إلى المنع في علاقته بالإباحة والإعانة. ليس كون المعين أو المعيق شريرا أو خيرا هو ما يهم محلل الخرافة الشعبية، بل تهمه علاقتهما ووجودهما في صراع دائم في حياة مؤسسة على التناقض. وكل وحدة بين متناقضين مرحلة تستدعي مرحلة مناقضة لها إلى مالانهاية. وتأسيسا على ذلك، فإن الخروج من وعن أسرة يعني الدخول إلى مجتمع مثلها، وتحتاج الذات إلى خروج جديد بحثا عن قيم أصيلة إن كان المجتمع متدهورا. وإذا كان المجتمع متطورا، فيسكون المنع من أجل شيء جديد، من أجل الغير، من أجلنا جميعا مثل الضوء الأحمر الموضوع في طريقنا. لكن عالما لا رغبة فيه ولا معين ولا معيق، هو عالم الأحلام والأوهام. إنه عالم الموت طالما أننا لن نشعر فيه أبدا بالزخم المتدفق للحياة القائمة دوما على التناقض. في مثل هذا العالم، ينتفي الصراع وتنتفي الجدلية. إلا أن هذه الجدلية قائمة في لغة نص الخرافة. لذا يجب وصف هذه اللغة ودلالتها في

النص، أي وصف عناصر البنية وعلائقها المنتجة للدلالة قصد فهمها على اعتبار أن هذه العناصر دالة بعلائقها وحسب، أي ليست في حاجة إلى تفسير كالعلامات. إن البنية التي استخلصها بروب هي البنية العميقة لجنس الخرافة العجيبة. وذلك عن طريق إبراز عناصر البنية الثابتة مثل الأفعال. وعلى هذا النهج سار موريس أبوناضر في تحليله لرواية «طواحين بيروت» لتوفيق يوسف عواد.

بعد حديث الناقد عن البطلة باعتبارها ذاتا راغبة، يتحدث الآن عن موضوع الرغبة (شخصية، شيء...) مستعملا مصطلح «فئة الممثلين» التي تتحدد بالأساس من خلال ما تقوم به من أعمال. تتمثل هذه الفئة من الممثلين في الجامعة ورمزي رعد وهاني الراعي لقول موريس أبوناضر: «إن المهمة الصعبة في «طواحين بيروت» تتجلى في الأشكال التالية:

أ ـ الجامعة: وهي حلم تميمة الأول حلم كلفها الكثير بغية الوصول إليه.

ب ـ رمزي رعد: كان عقبة في وجه تحقيق أمانيها في الزواج، من حيث انتهاكه لعذريتها.

ج ـ هاني الراعي: كان يهرب من الزواج بتميمة بالتسويف والأحلام، وكانت تهرب منه لخوفها من عارها». (ص: 74).

غير أن الناقد لم يقتنع بتحليل بروب كما يتضح ذلك من المصطلحات التالية: المهمة الصعبة ـ الحلم ـ عقبة ـ أمانيها، فيعود إلى التوسل بمنهج غريماص ليحلل هذا العمل الروائي نفسه في ضوء بنيته العاملية وكأن هذه ليست اختزالا لتلك في قوله:

« 1 ـ المعطي: ـ آمنة الوالدة تعطي تميمة ابنتها
المال الذي خبأته للأيام السوداء.
ـ تأمر الأب بفك رهن البيت، ويرسل
المال لسد النفقات ودفع أقساط
تميمة المدرسية.
2 ـ المعين: هاني الراعي يعين تميمة عندما وقعت
أمام الجامعة.
ـ زنوب تساعد تميمة في حياتها اليومية.
ـ ماري أبو خليل تساعد تميمة أثناء

إقامتها في بيروت .
ـ الست روز تعين تميمة بإوائها
في غرفة من غرف بيتها الكبير ( . . . )
1 ـ المسيء : ـ أوديت تخبر جابر بأن لأخته تميمة
ثلاثة عاشقين .
ـ الست روزو أكرم الجردي ، يغرران بتميمة .
2 ـ المعتدي : ـ جابر يضرب أخته في المهدية ، ويسعى لقتلها في بيروت .
ـ حسين القموعي يشطب تميمة بالموس في وجهها» .
(ص : 76 ـ 78) .

أما يمنى العيد فهي تناقض نفسها بنفسها لكونها وظفت ، بدورها ، بنية غريماص العاملية وكأن هذه البنية ليست اختصارا لبنية بروب الوظيفية التي انتقدتها من وجهة نظر إيديولوجية كما سبقت الاشارة إلى ذلك . ويتجلى هذا التوظيف بأقصى ما يمكن من الوضوح ، في قولها محللة رواية «موسم الهجرة إلى الشمال» للطيب صالح : «تنهض بنية رواية» موسم الهجرة إلى الشمال» في نظرنا ، واستنادا إلى ما حاولناه في هذه الدراسة على الهيكلية التالية :

| السودان | مصطفى | السودان |
|---|---|---|
| (المرسل) | الفاعل | (المرسل إليه) |
| الثقافة (المساعد) | التملك | الثقافة (المعيق) |
| من وجهة نظر التحرر | (الموضوع) | من وجهة نظرا الاستعمار» . |

(ص : 260) .

هكذا يبدو أن توظيف يمنى العيد لبنية غريماص العاملية يواكبه استثمار موضوعاتي وإيديولوجي كما تدل على ذلك العبارات الآتية : التملك ـ من وجهة نظر التحرر ـ من وجهة نظر الاستعمار . وبهذه الطريقة تكون الناقدة قد اعتبرت الثقافة ممثلا بدل أن تعتبرها موضوعا للذات ـ كما فعل موريس أبوناضر ـ وغيبت الشخصيات الممثلين الذين تتباين موضوعاتهم لكونهم ذوات . كما تذكر الصراع الذي لا يتأسس على فئة العوامل كما يبدو في هذه الهيكلية :

| الشرق | مصطفى | الغرب |
|---|---|---|
| (المرسل) | (الفاعل) | (المرسل إليه) |
| الهجرة | الثقافة | البقاء |
| (المساعد) | (الموضوع) | (المعيق) (ص : 261) . |

التي انتقدتها قائلة : «غير أننا إذا كنا نرفض أن تكون الهيكلية الثانية هي هيكلية بنية الرواية، فهذا لا يعني أننا لا نرى إلى الصراع فيها على المستوى الثقافي. إن مثل هذا الصراع قائم ولكن ثمة فارق بين أن نرى في هذا الصراع محورا رئيسا بغيب محورها الرئيس، وبين أن نرى هذا الصراع محورا ثانويا يكشفه محور الصراع الرئيس ويحدد دلالته الوظيفية » (ص : 262 ـ 263).

وتتناول الناقدة رواية «السؤال» لغالب هلسا من منظور بنيوي يقسم هذا العمل الروائي إلى مستويين رئيسيين : مستوى القصة ومستوى المحكي. لكنها تستعمل تارة مصطلح «القصة» وتارة أخرى مصطلح «الحكاية» للدلالة على ماتسميه أحيانا «المتخيل»، كما تستعمل مصطلح «القول» بمعنى الخطاب أو المحكي. وفي ممارستها النقدية تقسم كذلك الشخصيات إلى رئيسية وثانوية بقولها : «بإمكاننا أن نختزلها في الشخصيات الرئيسية الثلاث. » (ص : 191). بهذا الشكل تضع علاقة تفيدة وحامد ومصطفى في معادلة تفسرها بقولها :

«تفيدة + حامد حرية في حدود الإنتصار الجنسي.
تفيدة + مصطفى حرية تتجاوز الجنس.

كأن الكاتب في هذه المعادلة لم يشأ أن يضع تفيدة في مواجهة السفاح في حدود المواجهة التي كان بإمكان تفيدة أن تكون فيها منتصرة ومتحررة. هكذا يبدو حامد وجها للسفاح في هذه القدرة، إنه الشخصية الجزء أو إنه الوجه لشخصية أخرى اقتضاها المسار الروائي، أو دلالة فيها تنظر إلى التحرر على أكثر من مستواه الجسدي، تنظر إليه في تكامله جسدا ووعيا، ممارسة وفكرا. أي اكتمالا تحمله تفيدة. » (ص : 191).

يبرز هذا التفسير لعلائق الشخصيات البنوية أن كل شخصية تكمل الأخرى، وأن ما ترمز إليه من المعاني، ندركه من خلال تأويل الناقدة تأويلا إيدولوجيا مؤسسا على معايير ثنائية الأنوثة والذكورة وكذا ثنائية الرمزي والعادي مثلما نجد ذلك عند فليب هامون. وهذا واضح في الترسيمة التي وضعتها الناقدة على الشكل الآتي (ص : 192).

| الاسم/المستوى | الذكورة | الأنوثة | الرمزية | العادية |
|---|---|---|---|---|
| السفاح | + | − | + | − |
| مصطفى | + | − | − | + |
| تفيدة | − | + | − | + |

ورغم اعتبارها الشخصيات مكونات روائية، فإن يمنى العيد تعاملها معاملة الأشخاص. ولقد أتاح لها ذلك حرية كبيرة في التأويل إلى حد أن تأويلها ذلك يتقاطع مع تأويل الكاتب، تركيبا ودلالة. هكذا بات من المستحيل تمييز خطاب الناقدة عن خطاب مبدع الرواية لولا علامات التنصيص. وهل تختلف يمنى العيد في ما وقع لها مع غالب هلسا عن خالدة سعيد وما وقع لها مع نجيب محفوظ ؟ الجواب عن هذا السؤال كامن في قول يمنى العيد : «تفيدة امرأة حيوية، مستقلة تملك جسدها بحرية، وتعطيه بحرية، امرأة تنتمي إلى الطبقة نفسها التي تنتمي إليها سعاد. ولكنها ليست كسعاد تغزوها سلطوية الماضي. امرأة من أبناء الشعب، مثلهم غير مثقفة، ولكنها في الوقت نفسه قادرة على أن «تمتلك دائما ذلك الحدس الخارق والتفهم العميق الناشئين عن خبرة عريقة وطول تأمل».

(. . .)

مصطفى مدعو لأن يغير تفيدة من مجرد امرأة تمارس حريتها على مستوى الجسد إلى امرأة تمارس حريتها على مستوى أكثر تكاملا. أي على مستوى للسياسة حضور فيه. هكذا وبعد أن كانت تفيدة تصغي لجسدها، أخذت تحس بحدوده.

(. . .)

هكذا تأتي تفيدة إلى محور مصطفى موقفا نقديا. وتضع مصطفى أمام ذاته، تخوله نوعا من النقد الذاتي، تدفعه لأن يرى نفسه شيوعيا يفتقد «أوليات سلوك وأخلاق المناضل الحقيقي.» (ص : 211 ـ 214).

واضح إلى أقصى الحدود أن هذا النقد نقد إيديولوجي ينظر إلى الشخصية الروائية في ضوء مفهوم الواقعي، أي في ضوء عودة الثنائية بين الشكل والمضمون. يتأكد ذلك من خلال تكرار الناقدة كلمة «امرأة» خمس مرات في عبارات ذات دلالة

اجتماعية مثل : امرأة تنتمي إلى الطبقة نفسها التي تنتمي إليها سعاد ـ امرأة من أبناء الشعب ـ مثلهم غير مثقفة ـ امرأة تمارس حريتها ـ على مستوى للسياسة حضور فيه ـ تضع مصطفى أمام ذاته ـ النقد الذاتي ـ تدفعه لأن يرى نفسه شيوعيا يفقد أولويات سلوك وأخلاق المناضل الحقيقي .

وتستعمل سيزا أحمد قاسم أيضا مصطلح «الأشخاص» في جداولها التي تحصي فيها الشخصيات الروائية. ولا تختلف عنها في ذلك يمنى العيد التي قسمت الشخصيات إلى محاور على نهج فليب هامون كما سبقت الإشارة.

# الفصل الثالث

## سيميائية فليب هامون حول الشخصية الروائية. [1] :

بناء على الكيفية التي تعامل بها النقاد مع الشخصية الروائية إذ دمجوها بمفهوم الشخص الواقعي رغم ممارستهم لمنهج بروب وغريماص، نود أن نقدم عرضا موجزا حول سيميائية فليب هامون التي تتمحور حول مفهوم الشخصية الروائية.

تتجلى أبعاد مفهوم الشخصية لدى فليب هامون من خلال أربعة معطيات :
1 ـ أن هذا المفهوم ليس بمفهوم أدبي صرف طالما أنه يتسم ـ من وجهة نظر ألسنية ـ بالحرفية. إن إشكالية حرفية الشخصية هذه تؤول إلى قضية النحو النصي (Grammaire textuelle) إذ تشتغل الشخصية الروائية في النص بصفتها ملفوظا. ويؤكد فليب هامون على أن الأسبقية في التحليل، ينبغي أن تكون لهذه الحرفية على الأدبية ذات المعايير الجمالية والثقافية.
2 ـ كونه ليس بمفهوم مؤنسن (Anthropomorphe) بضفة خالصة.

وتبدو النصوص التي تقدم شخصيات كثيرة في نظر فليب هامون على الشكل التالي :

ـ في نص قانون الشركات، فإن الشخصيات هي : الرئيس والمدير العام والشركة نفسها والمشروع وكذا الحوالة ورأس المال، وهي شخصيات مؤنسنة إلى حد ما.
ـ في لائحة المطبخ، فإن الشخصيات هي : البيضة والدقيق والسمن والغاز.
ـ في نص صيرورة وباء ونموه، فإن الشخصيات هي : الجرثومة والكرية والعضو.
3 ـ كونه غير مرتبط بنسق سيميائي بحت.

---

(1) —«Poétique du récit», p : 115 _ 180 .

حتى المسرح والشريط المصور والشريط السينمائي - باعتبارهم محاكاة حركية - يعرضون شخصيات.

بيد أن الإشكالية هي كيف يتم التمييز بين أدبية الشخصية وحرفيتها، بين الاشتغال في «عمل» والاشتغال في «نص»، بين المعطى القابل للملاحظة والمبنى النظري ؟

ولحل هذه المعضلة يجب التمييز - مثلا - بين الشخصية العلامة (جمال عبد الناصر ونوابه في حوار في مرجع تاريخي أو في مقالة صحفية) وشخصية في ملفوظ أدبي (جمال عبد الناصر في رواية «السؤال» لغالب هلسا).

لذا كان من الأفضل تسمية «الشخصية» بـ «أثر شخصية النص» (Effet de personnage).

وبعد تقديم هذه المعطيات حول مفهوم الشخصية، يضع فليب هامون تصنيفية للشخصيات.

تصنيفيه فليب هامون للشخصيات :

يميز الناقد الغربي بين ثلاثة أنماط من الشخصيات

أ - نمط الشخصيات المرجعية (personnages référentielles) التي تنقسم هي بدورها إلى أربعة أنواع نقدم لها - كلما أمكن ذلك - أمثلة من الرواية العربية :

1 - نمط الشخصيات التاريخية (خالد بن الوليد في «ألف ليلة وليلتان» لهاني الراهب).

2 - الشخصيات الأسطورية (بروميثيوس في «الزمن الموحش» لحيدر حيدر).

3 - الشخصيات الرمزية (الحب، الكراهية. . .).

4 - الشخصيات الاجتماعية (العامل، المتشرد، المناضل. . .).

**دورها ووظيفتها :**

إن مفهوم هذا النمط من الشخصيات مفهوم حافل بالدلالات القارة والتي ساهمت ثقافة معينة في تجميده بأدوار وبرامج واستعمالات تافهة جدا تتعلق قابليتها

نقراءه مباشره بمستوى مشاركة القارىء في تلك الثقافة. ووظيفة هذا النمط من الشخصيات الأساسية، إذا ما اندمج في ملفوظ، هي التثبيت المرجعي. يتحقق ذلك بإحالتها على نص الإيديولوجيا الكبير والأقوال السائرة أو الثقافة. كما أن هذا النمط من الشخصيات هو الذي يمثل ما أسماه رولان بارط «أثر الواقعي» ويساهم في التعيين الآلي للبطل.

ب ـ نمط الشخصيات الواصلة (personnages-embrayeurs) :

يعد هذا النمط من الشخصيات من العلامات الدالة على وجود الكاتب والقارىء أو من ينوب عنهما في النص. إنها الشخصيات الناطقة بلسانهما. وغالبا ما يتعذر العثور على هذه العلامات في النص لما يكتنفه في أحيان كثيرة من غموض يحول دون تفكيك شفرة «معنى» شخصيات من هذا النمط. ويتطلب ذلك معرفة بعض الافتراضات إلى جانب «السياق». وبصفة مسبقة، فإن حضور الكاتب ـ مثلا ـ وراء ضمير الـ «هو»، لا يقل عن حضور وراء ضمير الـ «أنا». كما أن حضوره وراء شخصية أقل كفاءة لا يعتبر أدنى من حضوره وراء شخصية أكثر كفاءة. أما فيما يتعلق بالبطل، فإن إشكاليته تحتل من كل ذلك المركز.

ج ـ نمط الشخصيات التكريرية (personnages anaphores) :

إذا رجعنا إلى نسق العمل الأدبي، نجد أن خصائص هذا النمط من الشخصيات وصوره المفضلة هي الحلم ومشهد الاعتراف والكشف عن السر والتبشير والاسترجاع وكذا حكمة الأجداد والذكرى والوضوح والمشروع وتثبيت البرامج. وعن طريق ذلك كله ينبني النص ذاته بوصفه حشوا ويعبر عن ذاته بذاته.

هذا، وينسج هذا النمط من الشخصيات داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والاسترجاعات ذات مقاطع ملفوظ منفصلة وذات طول متغير (عبارة، كلمة، شرح. . .). إنها عناصر ذات وظيفة إعدادية والحامية بالأساس، كما تساعد القارىء على التذكر بتقوية ذاكرته.

وفي هذا الصدد يقدم فليب هامون ملاحظتين نوجزهما فيما يلي :

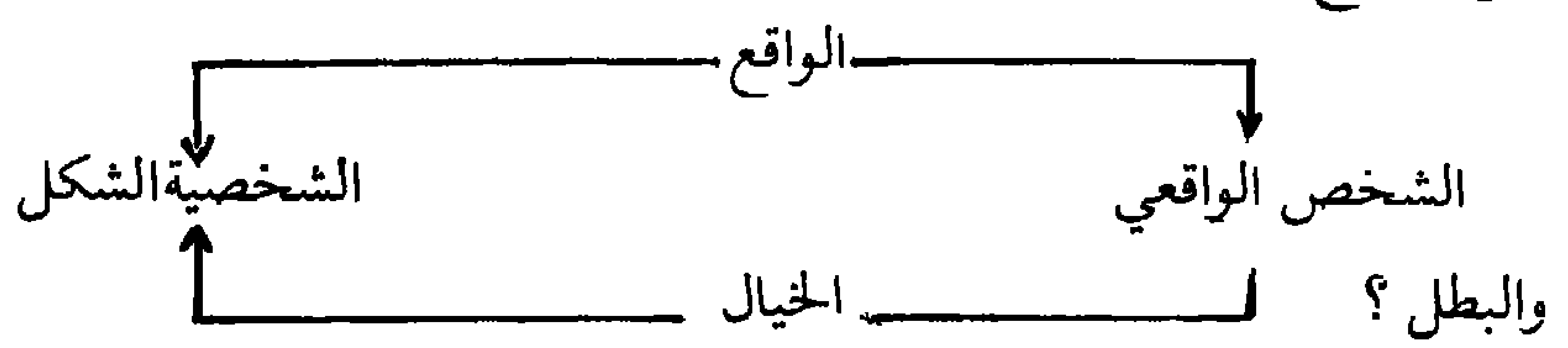
1 ـ يمكن للشخصية، عن طريق التبادل أو التناوب، أن تعد جزءا من هذه الأنماط الثلاثة المختصرة. ذلك أن كل وحدة تتميز بتعدديتها الوظيفية في السياق.
2 ـ إن ما يهم خصوصا هو النمط الأخير كما ستتأسس نظرية عامة للشخصية انطلاقا من التكافؤ والاستبدال والتكرار. إذ على الشخصية ينبني شكل الجنس الروائي. وتكون هذه الشخصية ممثلة ـ على مستوى الدال ـ بدوال متقطعة وبمجموعة من العلامات الموزعة والمدمجة في علامات المكان والزمان، وفي علامات الشخصيات الأخرى. وتبدو هذه العلامات على شكل اسم أو حرف أو كنية أو ضمير أو على شكل أقوال وأفعال وسلوكات تخضع لاختيارات الكاتب الجمالية. إذ يبرزها على شكل سيرة ذاتية أو حوار درامي أو مناجاة حوارية غنائية أو استرجاع أو استباق متوسل بتيار الوعي. فإذا غلب شكل تعبيري ما على باقي الأشكال، سمي العمل الروائي باسمه. ولئن كانت الكلمة تخضع لمنطق علاقتها بباقي الكلمات في الجملة لتوليد الدلالة، فإن ذلك هو مصير الجملة في النص. إن للجملة علاقة عضوية بباقي جمل هذا النص. إذا انتزعت الكلمة من الجملة، فقدت حياتها. وإذا أزيلت الجملة من الفقرة زهقت روحها، كما تودع الفقرة الحياة إذا ما اجتثت جذورها من النص. ذلك هو شأن كل العلامات الدالة على الشخصية. سواء أكانت قولية أم وصفية أم حوارية أم سردية، فإنه يستحيل عليها الإخلال بالبنية الحكائية التي تجعل النص قابلا للقراءة مهما تكن درجة تجليها أو خفائها ومهما يكن مستوى منطقيتها وسببيتها. إن منطق الكلمات في الجملة لشبيه إلى حد كبير بمنطق الجملة في النص النحوي، بل وأكثر من هذا، فهو أسلوبي وجمالي مثل حكاية الصوت للفعل والإستعارة والرمز والنوع وكذا نطقشيء (prosopopée) والاستعارة التمثيلية. ويمكن أن نقدم مثلا لخضوع العلامات والأشكال التعبيرية لطرائق التحفيز من خلال الإسم لكونها :

1 ـ مرئية (حرف «ظ» للدلالة على شخصية بدينة وحرف «ا» للدلالة على شخصية نحيلة).

2 ـ نطقية (دك بمعنى ضرب الشيء بقوة حتى أدخله في باطن الأرض).

3 ـ شكلانية اشتقاقية يسميها الناقد الغربي «الشفافية الشكلانية» (نقرأ معنى الإفادة في اسم «تفيدة» إذا فصحناه وأصبح فعلا ومفعولا به، كما نقرأ معنى القمع في «القموعي» ومعنى الإغاثة في «مغيث»).

في هذه الحال، يحلل الاسم بحسب مدلول الشخصية الذي يعتبر، بالنسبة للقارىء، مرجعا مستقبليا وأفق انتظار لـ «توقع» الشخصية التي لن تكتمل إلا بنهاية النص الروائي. إن التمييز بين الدال والمدلول في تحليل الشخصية تمييز منهجي مؤقت [1] ولا علاقة له بتمييز الشخصية عن الشخص تمييزا تاما. وإذا احتكمنا إلى الواقع والأشكال، فإن الشخص موجود. أما الشخصية، فهي موجودة ـ هكذا. ووجـودها ـ هكذا مستقل عن وجود الشخص. إلا أن كلاهما موجود في واقعنا. يمكن توضيح ذلك بالترسيمة الآتية :




إن مفهوم البطل خاضع لموقف القارىء الإيديولوجي. ومن أجل ذلك يبتعد منهج الأدبية أو الشعرية عن التحليل الإيديلوجي لأنه سيؤول في النهاية، عبر مساره النقدي، إلى المبدإ الذي انطلقت منه الألسنية والشكلانية والبنيوية والسيميائية، وهو مبدأ كون اللغة قائمة على التعارض.

وبـما أن اللغـة هي ما يدل بصـورة أدق على المجتمـع القـائم أصـلا على التعـارضـات، فيكفي الاشتغال عليها. إذ إن الشكل التعبيري يجسم التناقض الجدلي الذي ينبني عليه كل مجتمع مهما تكن درجة رقيه. وتأسيسا على ذلك، يمكن ملاحظة التناقض في اللغة كيفما كانت صيغها التعبيرية ورؤية الكاتب الجمالية وكذا تقنيته وأسلوبه.

إن الـواقـع المـادي، بأشيائه وأناسه وذواتهم، يؤثر في الإنسان فيحمله على الكلام، كما يحمله هذا الكلام بدوره على الكلام الذي يتحول إلى كتابة للتعبير عن هذا الواقع المادي. وهذا يعني أن اللغة تقارب الواقع أكثر من غيرها إلى حد أنها تكاد تكون إياه. وفي هذا الصدد يقول جيل لان (Gilles Lane) عن ج. ل. أوستان (J.L.Austin) : «كان يعني بالأحرى أن الواقع لا يسمح ببلوغه مباشرة، بل يسمح بذلك بالضبط عن طريق اللغة». وأما بالنسبة للشعريوي (Poéticien)، فلاداعي إلى أن يهتم بالجانب الإيديولوج الذي يجب التعرف على تجلياته الجمالية. ذلك أن الحديث عن هذا الجانب بالذات لا يتم إلا بواسطة اللغة نفسها لكونها تحتضن جميع

---

(1) J.L. Austin «Quand dire, c'est faire» ed., paris, 1970 –

الجوانب ولكون التعبير عن كل جانب يتم بطريقة خاصة به. إذ التعبير عن الجانب الجمالي يختلف عن التعبير عن الجانب الإيديولوجي.

إن الخطاب الإيديولوجي خطاب مفهومي مباشر واختزالي جدا وأكثر اجتماعية (sociologique) نظرا للغة ذات المصطلحات والمفاهيم الاجتماعية. أما الخطاب الأدبي، فهو أقل مفهومية وأكثر تخصيصا ألصق بالأشياء وأقرب إلى مدارك الناس في علاقتهم بذواتهم وبالعالم. لذا، فالخطاب الأكثر تأدلجا هو ماكان معبرا عن الإيديولوجيا بطريقة جمالية وأدبية وأكثر شعرية، أو ماكان استعماله للغة الجنس الروائي استعمالا غير مباشر وملتصقا بالحياة في كليتها. وإذا أراد الخطاب النقدي أن يصير أعمق تأدلجا، فيجب عليه أن يتموقع بين الرواية الحوارية بمفهوم باختين والمقالة بمفهوم لوكاش في كتابه «النفس والأشكال» وبمفهوم بارط في «رولان بارط من طرف رولان بارط.»

يقدم بارط، في مناءى عن التفسير الايديولوجي، إضافة «تليينية» للبنيات العاملية. تتجلى هذه الإضافة في إدماجه الشخصية في مجرى السرد المقابل للوظائف والأعمال. ذلك أن بارط يعتبر الشخصية ضميرا نحويا لا صلة له بالشخص الواقعي إذ يقول: «إن الشخص النفسي (في إطاره المرجعي) لا علاقة له بالشخص الألسني الذي لا يتحدد أبدا بأوضاع ونوايا وملامح، وإنما بمكانه (المشفر) في الخطاب وحسب». [1] ثم يضيف قائلا: «إذا احتفظنا إذن بطبقة من الممثلين ذات امتياز (ذات البحث أو ذات الرغبة أو ذات العمل)، فلقد بات من اللازم تليينها بإخضاع هذا العامل لمقولات الشخص ذاتها، لا الشخص النفسي، بل الضمير النحوي، أي ينبغي الاقتراب مرة أخرى من علم اللغة للتمكن من وصف وترتيب النوعية الضميرية للفعل (أنا / أنت) واللاضميرية (هو) المفردة والمثناة أو الجمعية. ربما كانت المقولات النحوية للضمير (. . .) هي ما سيقدم مفتاح المستوى الفعلي. ولكن بما أنه لا يمكن لهذه المقولات أن تتحدد إلا بالنسبة إلى مجرى الخطاب لا بالنسبة إلى الواقع، فإن الشخصيات بوصفها وحدات المستوى الفعلي، لن تجد معناها (معقوليتها) إلا إذا أدرجت في مستوى السرد (في مقابل الوظائف والأعمال).» [2]

(1) – Op. cit., p : 42.

(2) – Op. cit., p : 37

# تلخيص

من خلال عرض آراء ميشال زرفا ووجهة نظر النقاد العرب الذين لا يختلفون عنه إلا لماما في مفهوم الشخص والشخصية، تبين لنا بوضوح أن حتى النقاد الذين اعتمدوا منهج بروب وغريماص في تحليل الأعمال الروائية من وجهة نظر ألسنية، ما يزالون يعاملون الشخصية الروائية معاملة الشخص الواقعي. وذلك نتيجة توسلهم بالتأويل المؤسس على حقول معرفية مغايرة لحقل الأدب مثل علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الأديان وعلم الأفكار والفلسفة. ويدل على ذلك كونهم لم يتعمقوا بعد في إدراك مفهوم البنية وشكلها الجدلي لذوبان ثنائية شكل / مضمون في وحدة البنية الدينامية. كما لم يقتنعوا بعد بالبنية المعبرة بعناصرها، إذ إنها لا تشفي غليلهم ـ مثلما ظهر ذلك في ممارستهم ـ بحجة أنها تقيد حريتهم في التأويل الفوضوي والغامر بثنائياته التي يحجب ليلها عن أعينهم كون البنية دالة. وهلا طغى صوت التأويل على صوت البنية. ألا تكون حرية النقاد في التفسير قد قيدت حرية البنية في التعبير؟ هل احترموا قواعد الحوار النقدي في حديثهم معها وعنها ؟

إن الطريق الآمنة في الممارسة النقدية البنيوية ـ من وجهة نظر البنيويين عموما ـ هي طريق البنية رغم منعرجاتها وانعطافاتها وليس طريق المضمون المنفصل عن شكله لكون هذه الطريق محفوفة بالمخاطر رغم استقامتها. وتكمن حقيقة المنهج البنيوي خصوصا في مراعاته المنهج الذي تقترحه البنية نفسها نظرا لتعدد البنيات موضوع الوصف واختلافها وتطورها وكذا تغير أشكالها وتداخل عناصرها المكونة. وعليه، فإذا كان موضوع العلم أو المعرفة قد تمت بنينته من قبل الطبيعة أو الإنسان، فإن مهمة الباحث ـ إذاك ـ هي معرفة الكيفية التي تمت بها بنينة هذا الموضوع حتى أصبح يتوفر على بنية ذات شكل معين. كان النقد الماقبل بنيوي يدعو إل اعتبار منهج الموضوع قبل ممارسة منهج الذات العارفة. وهذه الدعوة بالذات هي التي بلورها المنهج البنيوي إلى أن أصبحت دعوة إلى معرفة الكيفية التي تشكلت بها البنية أو الكيفية التي تم بها تركيب العناصر في علائق تكون البنية ذاتها.

بيد أن الأسئلة التي تفرض نفسها هي كالتالي : لماذا يمزج النقاد العرب بين البنية الوظيفية والبنية العاملية ؟ لماذا تحبذ الثانية وتذم الأولى رغم كون الثانية وليدة الأولى ؟ ماهي العوامل التي قادت هؤلاء النقاد إلى التخلي عن الأساس اللغوي أو النحوي للبنية والتشبث بالتأويل الاجتماعي والفلسفي والنفسي والإيديولوجي ؟ هل يعود السبب في ذلك إلى عدم إدراكهم للفروق القائمة بين الشخص الواقعي والشخصية الروائية ؟

إن التعرف على الشخصية في أنساقها هو إدراك لأحد عناصر البنية الروائية الأساسية. لكن نقادنا ما يزالون متمسكين بأحكام القيمة ماداموا يصنفون الشخصيات الروائية إلى رئيسية وثانوية أو يتحدثون عنها مستقلة عن الراوي والفضاء والزمان ووجهة النظر باستثناء الناقدة سيزا أحمد قاسم. إلا أن تعامل النقاد العرب كلهم مع الشخصية لا يتأسس على نحو النص. وهذا هو السبب الذي قادنا إلى الإشارة إلى المفهوم الذي يعطيه فليب هامون للشخصية إذ اعتبرها وحدة تشتغل في النص بصفتها ملفوظا. كما قادنا إلى الإشارة إلى تصنيفية هذا الناقد الغربي الذي يميز بين ثلاثة أنماط من الشخصيات :

1 - الشخصيات المرجعية وتضم الشخصيات التاريخية والأسطورية والرمزية والاجتماعية.
2 - الشخصيات الواصلة التي تنطق بلسان الراوي.
3 - الشخصيات التكريرية التي يتشكل منها شكل الرواية في معظمه والتي هي عبارة عن دوال تترواح بين الحرف والجملة والعبارة وكذا الفقرة والفقرات التي تتداخل فيما بينها في النسيج الروائي.

هذا، ويعتبر رولان بارط الشخصية ضميرا نحويا يتموقع في السرد وفقا لشفرة المؤلف.

# الفصل الرابع

## بنيـــات جـديــدة

بعـد عرضنا لمفهوم الشخصية الروائية العلامة التي تقوم بوظيفة ذات أصل نحـوي، أو الشخصية العـامل أو المشارك أو الوكيل، وبعد عرضنا للكيفية التي تعـامـل بها النقـاد مع منهج بروب وغريماص، وبعد العرض الموجز حول مفهوم الشخصية لدى فليب هامون وحول مفهوم البنية لدى غريماص، نود إضافة بعض البنيات الجديدة قبل الانتقال إلى ممارسة النقاد لمنهج الثنائيات كما عرف عند كلود لفي - شتراوس.

تأسيسا على مبدأ علم اللغة العربي الذي يقول بألاترادف في اللغة أو على مبدأ علم اللغة الغربي الذي يقول بأن اللغة قائمة على التعارض، وانطلاقا مما هو أساسي في البنية العاملية، أي العمل، يمكن إضافة بنيات جوهرية لم يبلورها البنيويون رغم تداولهم كلمة «عمل» أو ما يكاد أن يكون في معناها مثل «فعل» أو «وظيفة» في تحليلاتهم النقدية.

من المعلوم أن العمل يشكل محور فلسفة أرسطو و «شعريته»، كما يشكل محور البنيات العـاملية المعـروفـة حتى اليوم لدى أصحـابهـا مثـل بروب وغـريماص وتودوروف. تتأسس البنية العاملية عند غريماص على العلاقة بين كلمتين تشكلان بحضورهما معا بنية بسيطة لن تشكلها الكلمة الواحدة بحضورها منفردة. لذا صار من الـلازم افـتراض أو تصور أو تمثل نقيض الكلمة الجدلي الغائب ثم تسجيله بوضعه عنصرا في بنية له علاقة بالكلمة الحاضرة. وبما أن نقيض العمل غائب من «شعـرية» أرسـطو ومن الجـمالية والشكـلانية والبنيوية، فقد بات من الضروري

استحضاره. يتم ذلك الاستحضار بتجسيم كلمة «فعل» وضدها، وذلك بكتابتهما على الورقة في صورة بنية بسيطة أو معقدة. ولإبراز ذلك نعتمد البنية البسيطة على الرغم من أنها ستصير تدريجيا وجدليا بنية معقدة. وعلى هذا الأساس، ستبدو البنيات الجوهرية الجديدة على النحو الآتي :

1 ـ الفعل ضد ؟.
2 ـ الفعل ضد الفعل.
3 ـ الفعل ضد اللافعل.
4 ـ الفعل ضد الانفعال.
5 ـ الفعل ضد الراحة.
6 ـ الفعل ضد القول.

وفي حالة كون القول فعلا أو الفعل قولا، أي في حالة انتقاء البنية البسيطة رقم 6، تثبت جدليا بنية بسيطة جديدة هي :

7 ـ القول ضد الصمت

وعندما يصير الصمت فعلا، تغدو البنية البسيطة على الشكل التالي :

8 ـ الصمت (الذي هو فعل) ضد القول (الذي ليس بفعل).

لذا لا ينبغي استحضار النقيض الواحد فحسب، بل يجب استحضار نقيضي الكلمة المنطوقة أو المكتوبة مثل القول بحيث تبدو البنية المعقدة على النحو الآتي :

9 ـ الفعل ضد القول ضد الصمت.
أو 10 ـ القول ضد الصمت ضد الفعل.

وتكفي إحدى البنيتين المعقدتين لإبراز نوعية القول والصمت والفعل. ذلك أن القول لا يعني هنا ما يعنيه تودوروف بالتواصل المقابل للفضح رغم كونهما يتأسسان على القول والفعل. ولإدراك دلالة القول الحقيقية، ينبغي النظر إليه في

علاقته بالصمت والفعل. إلا أن الفوارق الدقيقة الموجودة بين القول والفضح أو التواصل هي أن هذا الأخير (وقد استعمله غريماص بمعنى إيصال الموضوع) مجرد إخبار شخصية شخصية أخرى همسا أو جهرا، سرا أو علنا، قولا أو فعلا، وذلك لقول تودوروف معرفا التواصل العادي تعريفا ضيقا يعود أساسا إلى طبيعة العمل المنقـود : «والمحـور الثـاني (. . .) وهو محور **التواصل**، ويتحقق في المسارة. إن حضور هذه الصلة يسوِّغ وجود الرسائل الصريحة والمفتوحة والغنية بالمعلومات مثلما يحدث بين متسارين». [1] ثم يقول عن الفضح : «إنه فعل البوح بالسر وإفشائه». [2]

غير أن القول عام وشامل لتعددية دلالاته، بحيث، يمكن أن تقوم به شخصية من الشخصيات مهما يكن وضعها ووظيفتها داخل الرواية. هذا، ويتضمن القول - من حيث الأسلوب وصيغه التعبيرية المتعمدة - كل الأشكال الخبرية والأنشائية للخطاب. أما الفعل، فيجب النظر إليه في علاقته بالانفعال واللافعل بحيث تصير البنية المعقدة على الشكل التالي :

الفعل ضد الانفعال ضد اللافعل ضد الصمت.
أو الصمت ضد الانفعال ضد اللافعل ضد القول.

إن الغاية من هذه البنيات الجوهرية، هي إبراز، أثناء تحليل الخطاب الروائي، نوع الأفعال التي قام بها الرواة أو الشخصيات - الرواة أو الشخصيات الممثلة أو «الوكلاء» (agents) «لبلوغ موضوع رغبتهم»، وكذا نوع الأقوال التي «تلفظوا بها للتعبير عن رغباتهم وإحساساتهم أو نوع الصمت الذي التزموا به» حتى في حالة كون الفعل أو اللافعل أو الانفعال أو القول أو الصمت هو موضوعهم.

يشكل القول و أو الفعل الجزء الأكبر من أي عمل روائي. وبما أن القول يأتي على شكل سرد أو حوار أو مناجاة حوارية، وبما أن العمل يتخذ شكل حركة أو قول أو صمت، فإنـه يتوجب، أثناء تحليل الرواية، البحث عن النوع الغالب فيها،

---

(1) – L'analyse structurale du récit. Communications 8, seuil, points, 1981, p : 139.
(2) Ibidem, p : 139.

القول أم الفعل ؟ القول أم الصمت ؟ كما قد بات من اللازم رصد طبيعة ونوعية هذه البنيات الجـوهرية الجديدة في أية صورة بدت، بسيطة أو معقدة. وطالما أن الوحدة هي ما يجمع بين البنية البسيطة والبنية المعقدة، فيجدر بنا تحطيم الثنائية بينهما والنظر إليهما في وحدة كونهما تبدوان في صورة ثنائية .

# الفصـــل الخامـــس

## منهج الثنائية كما عرف عند كلود لفي ـ شتراوس وتطبيقاته في عملين نقدين هما :

1 ـ «ملامح في الرواية السورية» لسمر روحي الفيصل.

2 ـ «الألسنية والنقد الأدبية «لموريس أبوناضر.

بعـد الحديث عن البنيات الجديدة المؤسسة على الثنائيات، ننتقل إلى محاولة إبراز الكيفية التي طبق بها الناقدان العربيان منهج الثنائيات كما عرف عند كلود لفي ـ شتراوس.

ينطلق العالم الأنثروبولوجي في دراسته للأساطير وفقا للمنهج البنيوي من مبدأ فلسفي هو أن الكـون قائم على التناقضات. هكذا يستخلص الثنائيات اللغوية (Dichotimies) المتجلية في المستويين الأفقي والعمودي للنص.

لقد سلك بعض النقاد العرب نفس المسلك في تحليل الخطاب الروائي بحيث تذكر نبيلة إبراهيم سالم في خطابها النظري بفلسفة ومنهج كلود لفي ـ شتراوس بقولها : «وربما كان من أشهر هذه التحليلات ذلك الذي توصل إليه العامل البنائي «لفي ـ شتراوس» واشتهر به، وهو الذي يقوم على أساس استخلاص الوحدات المتعارضة من خلال العمل الأدبي كله بصرف النظر عن موقعها إلى العنصر المنتصر فيها.

وتقوم نظرية «لفي ـ شتراوس» على أساس أن بناء الكون يتمثل في مجموعات من الثنائيات التي تبدو متعارضة ولكنها متكاملة في الوقت نفسه، إذ لا يمكن أن يتم هذا التكامل إلا من خلال هذا التعارض، والحياة مبنية على أساس هذا التكامل». (ص : 58).

وفي النظرية والممارسة، رصد سمر روحي الفيصل دلالات الكلمات على المستوى الرصفي والنسقي، فاستخرج مجموعة من الثنائيات اللغوية، ثم قسم الثنائيات إلى ضدية ولفظية وسياقية وداخلية في تحليله لرواية «الأبتر» لممدوح عدوان ورواية «من يحب الفقر ؟» لعبد العزيز هلال. غير أن إجرائية هذه المفاهيم والمصطلحات المستخدمة لتحديد أنواع الثنائيات، لم تظهر بوضوح إلا في تحليله لرواية «ألف ليلة وليلتان» لهاني الراهب التي علق عليها تعليقا يتواجد فيه المنهج البنيوي والمنهج الاجتماعي لقوله : «لقد لجأ المؤلف إلى استخدام الثنائيات اللغوية ليعطي البنية اللغوية دفعا أقوى، ولأن الثنائيات نفسها تضيء طبيعة العلاقات السائدة. ولهذا يلحظ المرء أن عديدا من **الثنائات اللغوية هي ثنائيات لفظية، فإذا أخذ المرء** لفظتي «الموت ـ الحياة» وحاول تتبع ذكرهما في بعض صفحات الرواية، لوجد اقتران اللفظتين في الأعم الأغلب، بحيث لا تأتي إحداهما دون الأخرى، وأحيانا ترد اللفظتان متساويتين من حيث عدد مرات ورودهما في الصفحة الواحدة (. . .).

يأخذ المرء أيضا الثنائية اللفظية في اللازمة الإيقاعية «في زمن ما يفيقون في زمن ما ينامون» وفي الشخصيات نفسها «عباس ـ إمام» و «غادة ـ أم خلف» (. . .) والواضح مبدئيا أن العلاقة بين طرفي هذه الثنائية هي علاقة ضدية (تضاد).
(. . .) وعموما فإن هناك ثنائية في السياق الروائي (سياقية) وأخرى يشير إليها مضمون الرواية (داخلية).

في السياق الروائي يلحظ المرء التأكيد على المشاهد المتقابلة (. . .)

أما الثنائيات الداخلية فيلحظها المرء من خلال دلالة الرواية (. . .) دلالتها على شخصيات متقابلة (. . .) أو شخصيات في أعلى السلم الإجتماعي للرواية (. . .) مع شخصيات في أسفل السلم (. . .) أو دلالتها على طبقتين : برجوازية ـ عمالية أو وضعين : أسلوب الحياة لدى «عباس» وجماعته وأسلوب الحياة لدى «أم خلف وأم إمام» وأسرتيهما، أو بين وضع الرجل في الرواية ووضع المرأة فيها (. .)

وبدهي أن التأكيد على هذه الثنائيات وعلى هذه العلاقة الضدية، يعني أن بنية الرواية مصابة بانهيار داخلي، أو محكومة بسلسلة لا تنتهي من الإنهيارات الداخلية

في المجتمع (. .) وهذا أيضا، ما تشير إليه المفارقة الموجودة بين الثنائيات السياقية والداخلية. ففي حين كانت الثنائيات السياقية بعيدة عن العلاقة الضدية، كانت الداخلية ضدية كاملة.» (ص: 358 ـ 361).

# الفصـــل الســـادس

## ثنائية البنية المفتوحة والبنية المغلقة في «حركية الإبداع» لخالدة سعيد.

من بين البنى الختـامية التي نود الحـديث عنها الآن، البنية المفتوحة والبنية المغلقة. وقبل الشروع في توضيح الفروق القائمة بينهما، نقدم هذه ا لملاحظة :

بما أن معنى النص الروائي لا يتطابق واتجاهه نحو غاية محددة مثلما أكد ذلك بقوة كل من كلود لفي ـ شتراوس ورولا بارط [1] ، وبما أن هدف النقد مماثل لهدف الإبداع الروائي، أي التأثير والإمتاع والإقناع، فإن غاية الحوار النقدي هو توجيه النقد إلى الهدف ذاته، لكن بمناهج وطرائق مغايرة. تستنبط هذه المناهج والطرق من الـوصف الدقيق والمنطقي للنص الروائي وغايته. ولإدراك هذه الغاية إدراكا جيدا، يقترح الحوار النقدي تحليل خاتمة الرواية التي تعبر ـ بعلاقتها بمقدمتها ـ عن غاية هذه الرواية. إلا أن الرواية قد تصيب وقد تخطىء في تحقيق هذه الغاية. وهذا هو الباعث الذي حمل الحور النقدي على توضيح المقصود من مفهوم البنية المفتوحة ومفهوم البنية المغلقة.

لقد أثارت خالدة سعيد هذه القضية في تحليلها لرواية «ما تبقى لكم» لغسان كنفاني إذ قالت : «وتبقى الرواية مفتوحة على :

ـ الخطوات التي تدق، تدق، تدق.

ـ على تحرك مريم المحتمل.

ـ على الجنين الذي أنقذ.

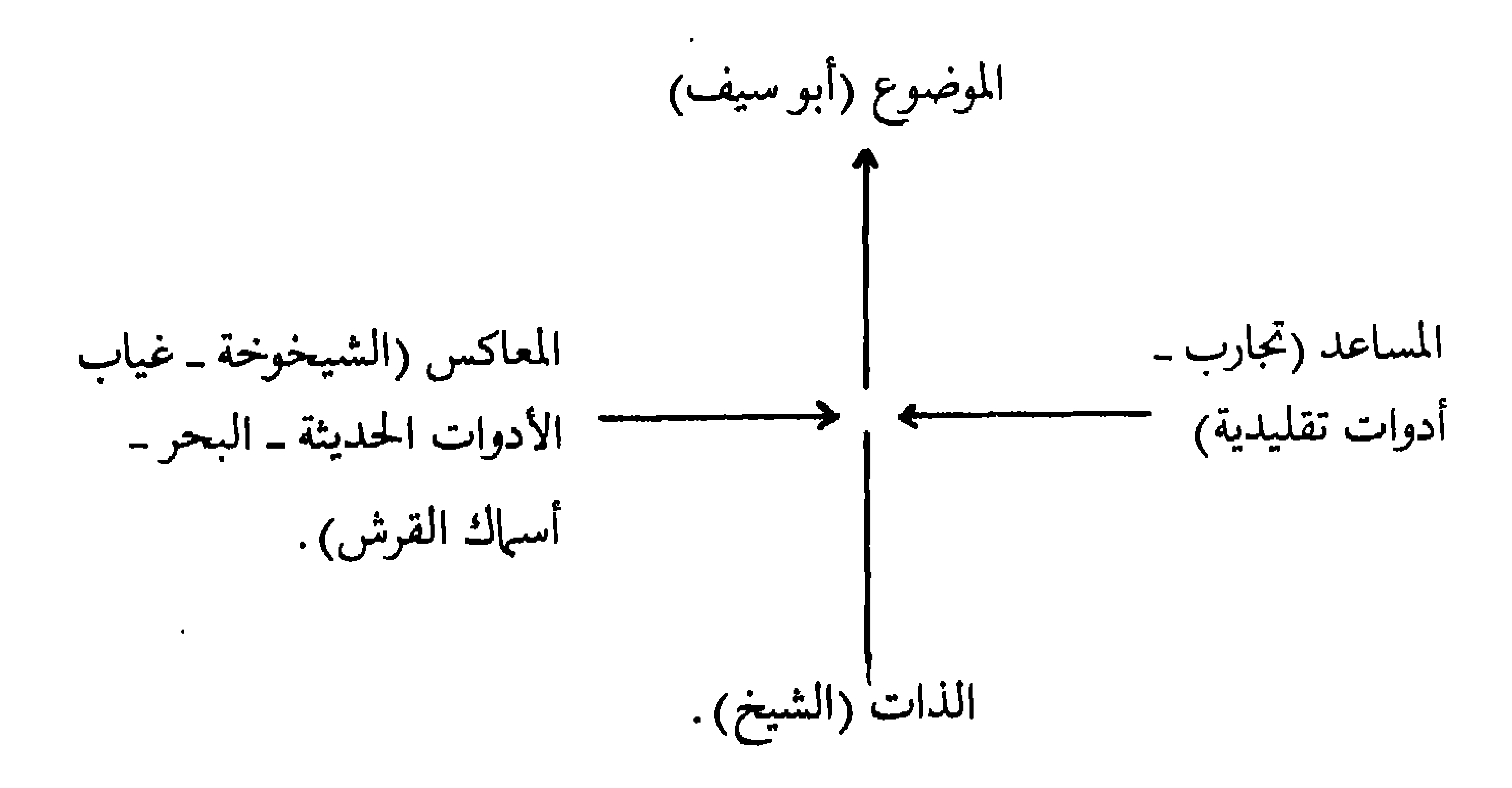
ـ على احتمال قتل حامد لعدوه واستمراره في المسيرة.» (ص : 260).

---

(1) – Philippe Hamon «Texte et idéologie» p : 50.

من خلال هذا المقطع النقدي التنظيري، يتضح أن الناقدة الغربية قد وقعت في شرك ثنائية البنية المفتوحة والبنية المغلقة. لكن توجد أعمال روائية تقوض أركان هذه الثنـائية بتعبيرها المكثف عن الوحدة الجدلية بين البنيتين. وإن هذه الوحدة الدينامية لمن أروع الطرائق التعبيرية وأمتعها لكونها تجعل القارىء في موقف مأساوي وتبعث فيه الإحسـاس بالقلق والـرفض. يتحقق ذلـك في الـرواية عنـدمـا تنمو الأحداث ويشتد الصراع من البداية إلى النهاية فتطرح بذلك موقفين متناقضين في ذات الآن بحيث تحمله المفـارقة على التفكر والتدبر تبعا للشعور بالاستياء الذي أثارته هذه الأحداث في نفسه.

من بين الأعمال الروائية التي تم بناؤها على هذه الجدلية من المقدمة إلى الخاتمة، رواية «الشيخ والبحر» لإرنيست هيمنغواي (Ernest Hemingway). [2] تكشف هذه الرائعة عن ذات شائخة تتوفر على تجارب في الصيد البحري وعلى معدات بسيطة وتقليدية، لكنها عاجزة عن بلوغ موضوعها (سمكة من الأسماك الضخمة تعرف بـ «أبـو سيفـ») لشيخـوختها وغياب الأدوات الحديثة المتطورة بالإضافة إلى ظروف معاكسة من الصعب جدا التغلب عليها والحالة هذه. من جملة هذه الظروف البحر وأسـماك القرش النهمة وكذا عدم العناية بهذا الشيخ الذي يعمل جادا من أجل الجميع لانصراف هذه العناية إلى «بطل» كرة القاعدة الذي يعمل عابثا لنفسه. يمكن اختزال ذلك في بنية عاملية تبدو على النحو الآتي:




(2) - Ernest Hemingway «Le viel homme et la mer» Gallimard, 1952.

سيسفر الصراع لا محالة عن انهزام داخل انتصار أو يحدث العكس. يجسد الانتصار طول هيكل «أبوسيف» بينما يرمز إلى الانهزام تجرد هذا الهيكل الضخم من اللحم الذي أكلته أسماك القرش. تدل هذه المفارقة على أن الانهزام غير تام رغم تفوقه درجات على الانتصار الناقص. أليست البنية الختامية لهذه الرواية ـ بعد ذلك كله ـ بنية مفتوحة مغلقة ؟

إن أروع الروايات ما كانت بنيتها الختامية مفتوحة أو مفتوحة مغلقة بالمفهوم الذي سبق توضيحه. وقد ينطبق على مثل هذه الروائع ما قيل عن الشعر في فترة ازدهار الرومانسية : «إن أعذب الألحان أشدها حزنا».

ولابتـداع مثل هذه الروايات المؤثرة والممتعة واللذيذة ينبغي للحوار النقدي تدمير صرح الثنائية بين البنية المفتوحة والبنية المغلقة، تلك الثنائية التي وقعت في حبائلها خالدة سعيد لما اكتفت بذكر البنية المفتوحة دون البنية المغلقة. أضف إلى ذلك وقوعها في الخطأ عندما سمت البنية المغلقة بـ «الرواية المفتوحة» وهو مصطلح يقصد به ميخائيل باختين تشكل الرواية المتجدد باستمرار وقابليته لاحتضان باقي الأجناس الأدبية الأخرى. ولا ينبغي أن ننسى أن الرواية لا تصرح بما ينبغي أن يكون في مقدمتها أو وسطها أو خاتمتها، كما أنها لا تقدم الحلول، وإنما تثير الشعور بتضافر كل بنياتها وبأسلوبها وتقنيتها.

# تركيب ثان.

لقد وقفنا في القسم الثاني على مفهوم الشخصية الروائية وعلى الكيفية التي تم بها تحليل النقـاد للأعـمال الروائية فتبين لنا بوضوح كاشف أنهم يدمجونها بمفهوم الشخص الواقعي دون أن يعتبروها عنصر تركيب في عمل روائي تخييلي. إنهم لا يتميزون في ذلك عن ميشال زرافا الذي لم يستفد من وجهة نظر روائي العشرينات الغربيين حول الشخصية الروائية. وهكذا، لم يدركوا جوهر المنهج البنيوي الذي يشـع في إنجـازات بروب وغريماص وتودوروف وبارط وهامون الذين تعاملوا مع الشخصية باعتبارها عاملا أو فاعلا يؤدي وظيفة أو مشاركا أو ضميرا نحويا أو حرفا من حروف الوصل والربط أو كلمة تتكرر باستمرار في ارتباطها بسرد أو أقوال خاصة بها تتوزع في النص إلى حد التقاطع مع سرد وأقوال تتعلق بباقي الشخصيات. كما اعتـبروها كلمة قد تحيل بشكل جد مباشر على المرجع الشيء الذي أثار إشكالية المرجع التي تم الحوار النقدي حولها استنادا إلى وجهة نظر لانسكي وأوستان. ونتيجة لتمسك النقاد العرب بمفهوم الشخص الذي يحيل على الشخص الواقعي، أي على المرجع، فقد حللوا الرواية تحليلا يعتمد على التأويل الذي يقودهم إلى تكرار ما تقوله الرواية نفسها، ذلك التأويل الذي يتأسس على حقول معرفية خارج الأدب مثل علم النفس وعلم الاجتماع والايديولوجيا والفلسفة، أضف إلى ذلك خلطهم بين منهجين متقاربين.

هكذا ينسى هؤلاء النقاد أو يتناسون أنهم إزاء إنجازات تتوسل المناهج البنيوية باعتبارها مناهج علمية وضعية تنطلق من البنية الأساسية اللاواعية التي تحكم كل البنيات الداخلية للخرافة والنص الروائي. وقد تبدو هذه البنية في شكل بسيط أو معقد.

وبناء على مفهوم البنية البسيطة والبنية المعقدة، أضفنا بنيات جديدة يمكن الاعتماد عليها في تحليل النص الروائي رغم كونها تتأسس على الثنائيات.

كما وقفنا عند استعمالات بعض النقاد العرب لمنهج الثنائيات كما عرف عند كلود لفي ـ شتراوس في تحليلاتهم للرواية .

وعلاوة على ذلك ، وقفنا عند إشكلالية البنية المفتوحة والبنية المغلقة التي أثارتها الناقدة العربية خالدة سعيد أوبرزنا مفهومي هاتين البنيتين بجلاء . كما ضربنا مثلا لوحدة البنية المفتوحة ـ المغلقة برائعة إرنيست هيمنجواي .

# خاتمـة

لقـد تبـين بجـلاء في تحليل «التنظيرات» أن سمر روحي الفيصل يرغب في استخـدام المناهج التقليدية (الانعكاسي والتفسيري والتأويلي والانطباعي) بحيث يبدو المنهج البنيوي كالنجم في حقل من النباتات والأشجار المختلفة.

وحينما تتم مقارنة منهج خالدة سعيد بمنهج سمر روحي الفيصل، فإن الباحث سيجد أن منهج الناقدة يتخذ صورة مغايرة إلى حدما. ذلك أن منهجها يجعل البنية معبرا إلى الدلالة رغبة في التحليل بناء على **التأويل العالم**. وعلى هذا النحو تقع في تكرار ما يقوله الراوي أو الشخصيات الروائية.

أمـا يمنى، العيد، فإنها تتغيا التخـلي عن الأدبية للتصـدي للفنية أو عن الشكلانية البنيوية لصالح الشكلانية الإيديولوجية كما عرفت عند ميخائيل باختين أو من أجل البنيوية التكوينية كما عرفت عند غولدمان.

على أن هذا الخلط أو الجمع بين المناهج المتباينة لا ينسجم - وإن كان ممكنا، أي عندما تتاح فرصة الامساك بالخيط الرابط بينها - مع منهج نبيلة إبراهيم سالم التي تستهدف توظيف نظرية التواصل كما اشتهرت عند جاكوبسون والبنية الوظيفية كما ظهرت عند بروب والبنية العاملية كما تجلت عند غريماص.

ويرغب موريس أبوناضر في السير في ذات المنهج في حين تريد سيزا أحمد قاسم استعمال المنهج البنيوي أو الشعرية على الشكل الذي انتهت به عند جنيت مستعينة بمنهج أو سبنسكي.

أما سعيد يقطين، فإنه يتطلع إلى أن يدرس البنية السردية دراسة بنيوية تنطلق من المظهر القولي (aspect verbal) أكثر من المظهر التركيبي (aspect syntaxique).

وإذا كان ذلك هو طموح سعيد يقطين، فإن رغبة سمير المرزوقي وجميل شاكر تتجه نحو ممارسة المنهج البنيوي كما عرف عند بروب وغريماص وجنيت وبريمون لقولهما «أما نظرية القصة narratologie(*) وهي المنهجية التي يقدمها هذا الكتاب، فهي تعمل على دراسة النصوص الحكائية قصد استنباط مجموع الأجهزة الشكلانية التي تمثل النواة المولدة لمختلف أشكال الخطابات القصصية. ويعني هذا أنها منهجية هيكلية structurale(*) لها أكثر من علاقة بمشكلة المعنى أي الدلالية sémantique والعلامية sémiotique وتدخل في نطاق هذه المنهجية مؤلفات بروب Propp وغريماس Griemas وجينات Genette وبريمون Bremon مثلا». (ص: 18).

وإذا حاول الباحث استقراء وجهة نظر هؤلاء النقاد حول مفهوم البنية، فإنه سيلاحظ أن رؤية سمر روحي الفيصل إلى البنية لا تختلف عن رؤيته لمفهوم المنهج البنيوي. إنها الرؤية التقليدية الموسومة بالثنائية. وتشبهها رؤية سيزا أحمد قاسم رغم التطور الحاصل فيها مادامت تنتصر لمقولة الجاحظ المشهورة بدل مقولته المغمورة التي تؤكد أن اللفظ مشاكل لمعناه. فلو اعتمدت مقولة الجرجاني الذي حول هذه الثنائية إلى وحدة دينامية لكانت رؤيتها إلى البنية رؤية بنيوية حقا.

وعلى العكس من ذلك، تنظر نبيلة إبراهيم سالم إلى البينة نظرة جد متقدمة لاعتبارها إياها موقفا ونسقا ديناميا. وهذا الموقف يكاد يكون هو موقف يمنى العيد من البنية لأنها تنظر إليها نظرة جدلية، وفي هذا المنحى يسير موريس أبوناضر لكونه ذا وعي قوي بتقاطع شكل المضمون بمضمون الشكل.

وإذا استقرأ الباحث مواقف النقاد البنيويين الغربيين من البنية، فإنه سيلمس انسجاما في الرؤية رغم بعض الفروق القائمة في المنظورات. إن مفهوم البنية عند بروب هي علاقة الجزء بالجزء وعلاقة الأجزاء بالكل. على أن من شروط وجود، البنية عند كروئبير هو أن تكون ذات شكل. لكن كلود لفي ـ شتراوس يميز بين البنية والشكل والمادة. غير أن من ثمار الحوار النقدي الجاد الذي دار بين كلود لفي ـ شتراوس وبروب وغريماص، اعتبار محتوى البنية مظهرا ألسنيا يلتحم بمحتوى الشكل الدال كالمادة أيما التحام. هكذا تعتبر البنية عند غريماص هي العلاقة

---

(*) نفضل نظرية السرد.

(*) منهجية بنيوية.

القـائمة بين سمتين (كلمتين) أو أكثر. ذلك أن السمات هي أجزاء الكلية، أي المقولة السيمية أو المحور الدلالي.

وإذا كان مفهـوم البنية هذا مفهوما ديناميا يوحد بين الشكل والمضمون فإنه يوحـد ـ نتيجـة لذلـك ـ بين المحكي والقصـة، وبين الشخص والشخصية على المستوى المفهومي.

بيد أن النقاد العرب ما برحوا يتعاملون مع الشخصية الروائية كما يتعاملون مع الشخص الواقعي كما نراه على المستوى المرجعي. وبهذه الطريقة لا يتميزون في شيء عن ميشـال زرقّـا. وإنهم ليعضون مثله على منهج التأويل بالنواجذ. فلهذا فهم يرفضون المبدأ الذي يقول إن تحليل البنية هو تحليل للدلالة الكامنة فيها. ذلك أن الدلالة تحصيل الحاصل طالما أنها محايثة لكل تركيب منطقي (جملة ـ عبارة ـ نص). «وسطني» صفه تعني قابل للفهم لكونه يلتزم بالميثاق اللغوي القائم بين المتكلم والسامع أو بين الكاتب والقارىء.

نضرب مثلا لذلك على مستوى جملة رغم كونها لها علاقة بما قبلها وبما بعدها تقول شخصية روائية: «الكلمة تحمل خطورتها بنفسها»[1] يستحيل أن يوجد قارىء لا يفهم معنى هذه العبـارة بما أنها مبنية وفق البنية التحتية للغـة: «البنّاء يحمل صخـرة بيده». وبعبارة أخرى، إنها تخضع للترتيب المنطقي المتواضع عليه قبل مجيء النحو. فلما جاء النحو لضرورة تعليمية سمي هذه الجملة بالجملة الاسمية. بمعنى أنها تبتدىء بالاسم الذي يليه الفعل. ولما احتاج الفعل إلى فاعل، جعلوا هذا الأخـير ضمـيرا مستـترا يعود على المبتدأ. ويليه المفعول به المضاف والضمير المتصـل البارز باعتباره مضافا إليه. ثم يأتي الجار والمجرور المتعلق بالفعل لكونه مضافا والضمير المتصل البارز مضافا إليه. والجملة الفعلية خبر المبتدأ.
فلتحليل هذه الجملة تحليلا بنيويا أو استنـادا إلى منهج الشعرية، تتبع الخطوات الآتية:

1 ـ على المستوى التركيبي (البنيوي):

---

(1) ـ حنامينه «مأساة ديميتريو»، دار الآداب، بيروت، 1985، ص: 147.

يعتمد كل تركيب على العلائقية. لذا سنقف عند العلاقة التي تربط كل كلمة بأختها. إن اسم هذه الجملة أو المبتدأ (الكلمة) هو الفاعل، أي من يفعل (يحمل) المفعول به (خطورة) الذي له علاقة بالضمير (ها) الذي يعني (الكلمة). كما أن الفعل له علاقة بالفاعل (الكلمة) وبالجار والمجرور (بنفس) الذي له علاقة بالضمير (ها) العائد على الكلمة ذاتها. وبتعبير موجز، فللمبتدا علاقة بخبره الذي يتألف من الجملة الفعلية (الفعل والفاعل والمفعول به والجار والمجرور المتعلقين بالفعل) هكذا تبدو العلاقة في هذه الجملة مركبة: فالمبدأ له علاقة بالخبر وتربط عناصر الخبر هذا علائق مثل علاقة الفعل بفاعله ومفعوله وعلاقة المفعول بالضمير البارز وعلاقة الجار بالمجرور وعلاقتهما بالفعل عينه وكذا علاقة المجرور بالضمير. وبكلمة أوجز: فللكلمة علاقة بالفعل والمفعول به وبالجار والمجرور، وذلك لكون الضميرين البارزين يعودان على الكلمة ذاتها.

2 ـ على مستوى القصدية:

فالشخصية المتخيلة تقصد ما تم فهمه من العبارة ولا تقصد الفهم الممكن الذي ينتج مثلاً عن تغيير مواقع الكلمات على هذا النحو: «بنفسها خطورتها تحمل الكلمة». ويمكن الفهم الأخير أن يكون مقصودا في سياق آخر.

3 ـ على مستوى الأدبية أو الشعرية:

من المعلوم أن الكلمة على النحو الذي تسمع به او تكتب لا تحمل سوى معناها الذي يتحدد ـ بنيويا ـ بعلاقته بمعاني باقي الكلمات المجاورة لكلمته. لكن الشخصية المتكلمة تعبر تعبيرا توجد فيه استعارة تبعية تشخص الكلمة وكأنها ذات حية ومتحركة تحمل شيئا ما وتكتمل ملامح هذه الصورة الدينامية بإسناد الخطورة والنفس إلى الكلمة عن طريق الإضافة. هكذا تتحقق استعارتان مكنيتان تعبر أولهما على الجسارة والجرأة والإقدام، بينما تعبر الثانية عن الحياة والحيوية والحركة. وإن هذه الاستعارات هي الأدوات التعبيرية الجميلة التي تجعل من الجملة جملة ادبية تتميز بأدبيتها عن التعبير العادي «البناء يحمل الصخرة بيده». ذلك أن المتكلم لم يبتدع حرف او كلمة وإنما ابتدع تشكيلا جديدا ومغايرا للتشكيل المألوف. وهذا التشكيل المخالف هو الذي أكسبه أدبيته وتأثيره في نفس القارىء بابتعاث اللذة فيها. وبهذا التحليل تتجاوز الشعرية البنيوية دون أن تحدث قطيعة معها. ذلك أن الشعرية تنظر إلى التعبير من منظور أدبي ووظيفي دون أن تغفل العلائق.

على أن بعض النقاد العرب يمزجون بين التحليل من منظور البنية الوظيفية والتحليل من منـظور البنية العـاملية. وعلى هذه الشاكلة يتجاهلون كون الثانية احتـزال للأولى. وفضـلا عن ذلـك، فهم لا يعتمـدون على إضافات تودوروف وجنيت. كما يعودون إلى الثنائية أو الثلاثية في تقسيم الشخصيات التي يتناولونها مستقلة عن الفضاء والزمان ووجهة النظر.

لدا ارتاى الحوار النقدي ـ لما لاحط خلطهم بين الشخص الواقعي والشخصية الروائية ـ إيراد تقسيم فليب هامون للشخصيات الروائية كتمهيد لبلا غة النص أو نحوه الدي سيبلوره رولان بارط. دلك ان هذا الناقد يعتبر الشخصية اسما أو ضميرا نحويا أو مشاركا أو وكيلا كما سبق لغريماص أن اعتبره عاملا (فاعلا) لابد له من وظيفة (فعل) في الجملة حسب ما تفرضه العلاقة البنيوية ذات / موضوع.

غير أن بعض النقاد يعود إلى تمسير منهج كلود لفي ـ شتراوس المؤسس على استخلاص الثنائيات مثل نبيلة إبراهيم سالم وموريس أبو ناضر الذي مارس هذا المنهج في التحليل الروائي.

وعليه، ففد اقترح الحوار النقدي ثنائيات أخرى يمكن أن يتم تحليل الرواية في ضوئها. كما دار الحوار النقدي حول البنية المفتوحة والبنية المغلقة باعتبارها ثنائية يجب تحويلها إلى وحدة حركية من وجهة نظر التصور الدينامي.

وإذا كان الجزء الأول من البحث قد وقف عند التصور النظري للمنهج البنيوي ولمفهوم البنية لدى كل ناقد، ووقف عند المحكي بوصفه قصة بحيث دار الحوار النقدي عن الشخصية، فإن الجزء الثاني منه قد وقف عند المحكي بوصفه خطابا وعنـد مظاهـر هذا المحكي وأنماطه. هكذا سيدور الحوار النقدي فيه عن الزمن والفضاء والسرد.

# المراجع العربية


سمر روحي الفيصل (1979) «ملامح في الرواية السورية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق.

خالدة سعيد (1979) «حركية الإبداع ـ دراسات في الأدب العربي الحديث»، دار العودة، بيروت.

موريس أبو ناضر (1979) «الألسنية والنقد الأدبي ـ في النظرية والممارسة»، دار النهار للنشر، بيروت.

نبيلة إبراهير سالم (1980) «نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة» النادي الأدبي، الرياض.

يمنى العيد (1983) «في معرفة النص»، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت.

سيزا أحمد قاسم (1984) «بناء الرواية ـ دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ» النهضة المصرية للكتاب.

سعيد يقطين (1985) «القراءة والتجربة ـ حول «التجريب» في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب، دار الثقافة، الدار البيضاء.

سمير المرزوقي وجميل شاكر (1985) «مدخل إلى نظرية القصة» الدار التونسية.

نبيلة إبراهيم سالم (1974) «قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية» دار العودة، بيروت.

روجي غارودي «البنيوية فلسفة موت الإنسان» ترجمة جورج طرابيشي (1979)، دار الطبيعة، بيروت.

م. باختين «الماركسية وفلسفة اللغة» ترجمة محمد البكري ويمنى العيد (1986) دار تبقال للنشر، البيضاء ـ

عمر وبن بحر الجاحظ (1960) «البيان والتبيين» مكتبة الخانجي، مصر.

عبد القاهر لجرجاني (1981) «دلائل الإعجاز» دار المعرفة، بيروت.

(نجيب محفوظ (1972) «ثرثرة فوق النيل» دار القلم، لبنان، بيروت

غسان كنفاني (1983) «ماتبقى لكم» مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان بيروت

عز الدين إسماعيل (1968) «الأسس الجمالية في النقد العربي» دار النصر للطباعة القاهرة.

مصطفى ناصف (1965) «نظرية المعنى في النقد العربي» دار القلم القاهرة .
كمال أبو ديب (1979) «جدلية الخفاء والتجلي» دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان .
عبد الله العروي (1984) «مفهوم الحرية» المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء .
حنا مينة (1985) «مأساة ديميتريو» دار الآداب ، بيروت .

Ernest Hemingway (1952) «Le vieil homme et la mer» Gallimard.
Vladimir propp (1965) «Morphologie du conte» Seuil, points, Paris.
J. Cohen (1966) «Structure du langage poétique» Flammarion.
T. Todorov (1967) «Litterature et signification» Larousse, Paris.
T. Todorov (1968) «Poétique» Seuil - points - Paris
T. Todorov (1970) «Introduction à la littérature Fantastique» Seuil, points, Paris
J.L. Austin (1970) «Quand dire, c'est Faire» Seuil, Paris.
Michel Zeraffa (1971) personne et personnage» Klincksiek, Paris
O. Ducrot / T. Todorov (1972) «Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage» Seuil, points, Paris.
Claude lévi-strauss (1974) «Anthropologie structurale», Plon.
Léonard Linsky (1974) «Le problème de la référence» Seuil, Paris.
R. Barthes, n. Kayser, W.C. Booth, Ph. Haman (1977) «Poétique du récit» Seuil, points, paris.
Olivier Reboul (1980) «Langage et idéologie» P.U.F., Paris
«L'analyse structurale du récit» Communications 8,
Ernest Hemingway (1952) «Le vieil homme et la mer» Gallimard.
Vladimir propp (1965) «Morphologie du conte» Seuil, points, Paris.
J. Cohen (1966) «Structure du langage poétique» Flammarion.
T. Todorov (1967) «Litterature et signification» Larousse, Paris.
T. Todorov (1968) «Poétique» Seuil - points - Paris
T. Todorov (1970) «Introduction à la littérature Fantastique» Seuil, points, Paris
J.L. Austin (1970) «Quand dire, c'est Faire» Seuil, Paris.
Michel Zeraffa (1971) personne et personnage» Klincksiek, Paris
O. Ducrot / T. Todorov (1972) «Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage» Seuil, points, Paris.
Claude lévi-strauss (1974) «Anthropologie structurale», Plon.
Léonard Linsky (1974) «Le problème de la référence» Seuil, Paris.
R. Barthes, n. Kayser, W.C. Booth, Ph. Haman (1977) «Poétique du récit» Seuil, points, paris.

| | |
|---|---|
| Olivier Reboul (1980) | «Langage et idéologie» P.U.F., Paris |
| (1981) | «L'analyse structurale du récit» Communications 8, Seuil - points, Paris. |
| T. Todorov (1981) | «Mikaïl Bakhtine -- le principe dialogique» Seuil, Paris. |
| Susan Rubin Suleïman (1983) | «Le roman à thèse» P.U.F, Paris. |
| Paul Robert (1983) | «Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Française», Paris. |
| Philippe Hamon (1984) | «Texte et ideologie» P.U.F, Paris. |
| A.J. Greimas (1986) | «Sémantique structurale» P.U.F, Paris |

# فهـــــرس

تم الطبع بمطابع
افريقيا الشرق
159 مكرر شارع يعقوب المنصور الهاتف : 25.98.13 - 25.95.04 - الدار البيضاء.

يعيد هذا البحث النظر في النقد العربي من خلال بعض نماذجه التحليلية. لذا وقع اختيار الكاتب على بعض الكتابات النقدية التي مارس أصحابها النقد على الرواية مثل خالدة سعيد ويمنى العيد ونبيلة إبراهيم سالم وسيزا أحمد قاسم ، وكذا سمر روحي الفيصل وموريس أبو ناضر وسعيد يقطين ، فضلا عن كتابة اشترك في إنجازها كل من سمير المرزوقي وجميل شاكر.

وتتجلى الإشكالية التي يطرحها الكاتب للبحث في الأسئلة الآتية :

- ما طبيعة العلاقة القائمة بين النقد البنيوي والنص الروائي في هذه النماذج التحليلية ؟

- إلى أي حد استشعرت هذه النماذج التحولات الجذرية التي حققها المنهج البنيوي منذ الجمالية إلى الشعرية البنيوية مرورا بالشكلية الأوربية والشكلانية الروسية ؟

- هل التزمت النماذج بالمنهج البنيوي كما وعدتنا بذلك أم عادت إلى المناهج التي ثار عليها المنهج البنيوي نفسه ؟ ألا تكون هذه العودة هي العامل في ابتعادها عن ممارسة الشعرية البنيوية ؟

وللإجابة على هذه الأسئلة وغيرها من الأسئلة الكثيرة التي تتخلل البحث ، يدرس الجزء الأول منه المنهج البنيوي في الصورة التي يبدو عليها في "النظرية" وفي جزء من الممارسة يتناول مجموعة من المفاهيم والبنى والمكونات الروائية مثل مفهوم البنية عينه والشخص الواقعي والشخصية الروائية ووظيفتها ، وكذا البنيات اللغوية الجديدة القديمة والبنية الروائية المغلقة والمفتوحة ، وذلك في انتظار استكمال الحوار النقدي حول ما تبقى من الممارسة النقدية في الجزء الثاني من البحث.






159 مكرر، شارع يعقوب المنصور
الدار البيضاء
25.95.04
25.98.13